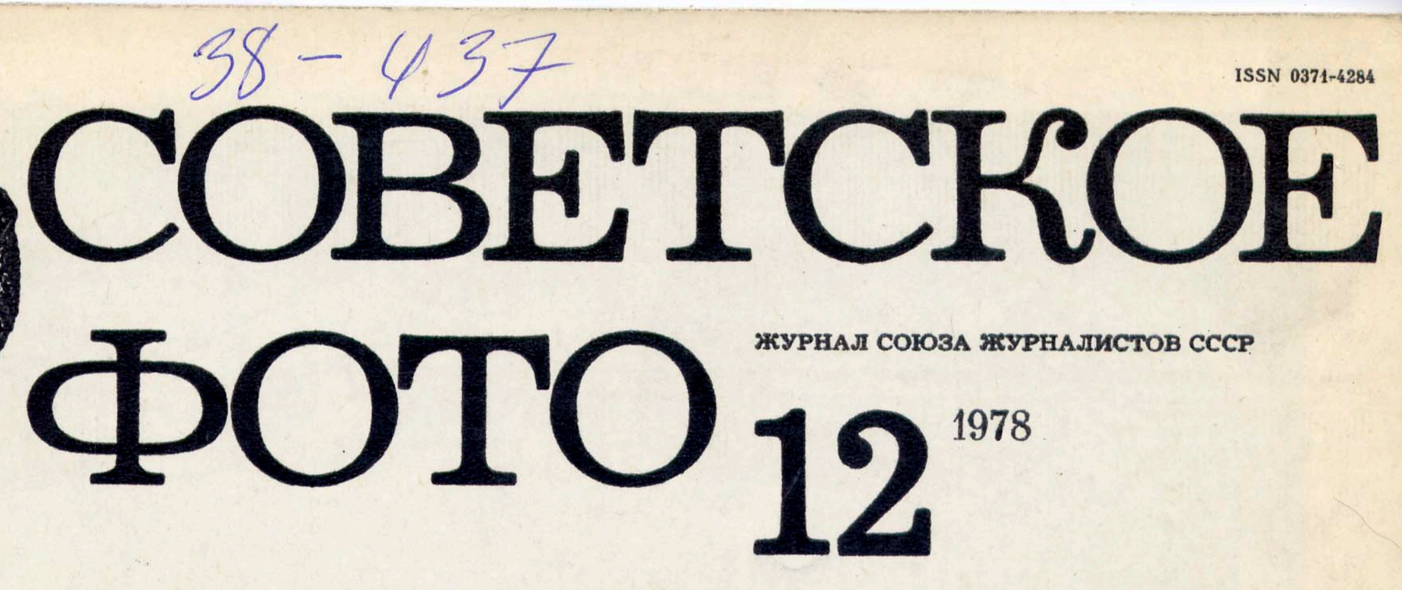
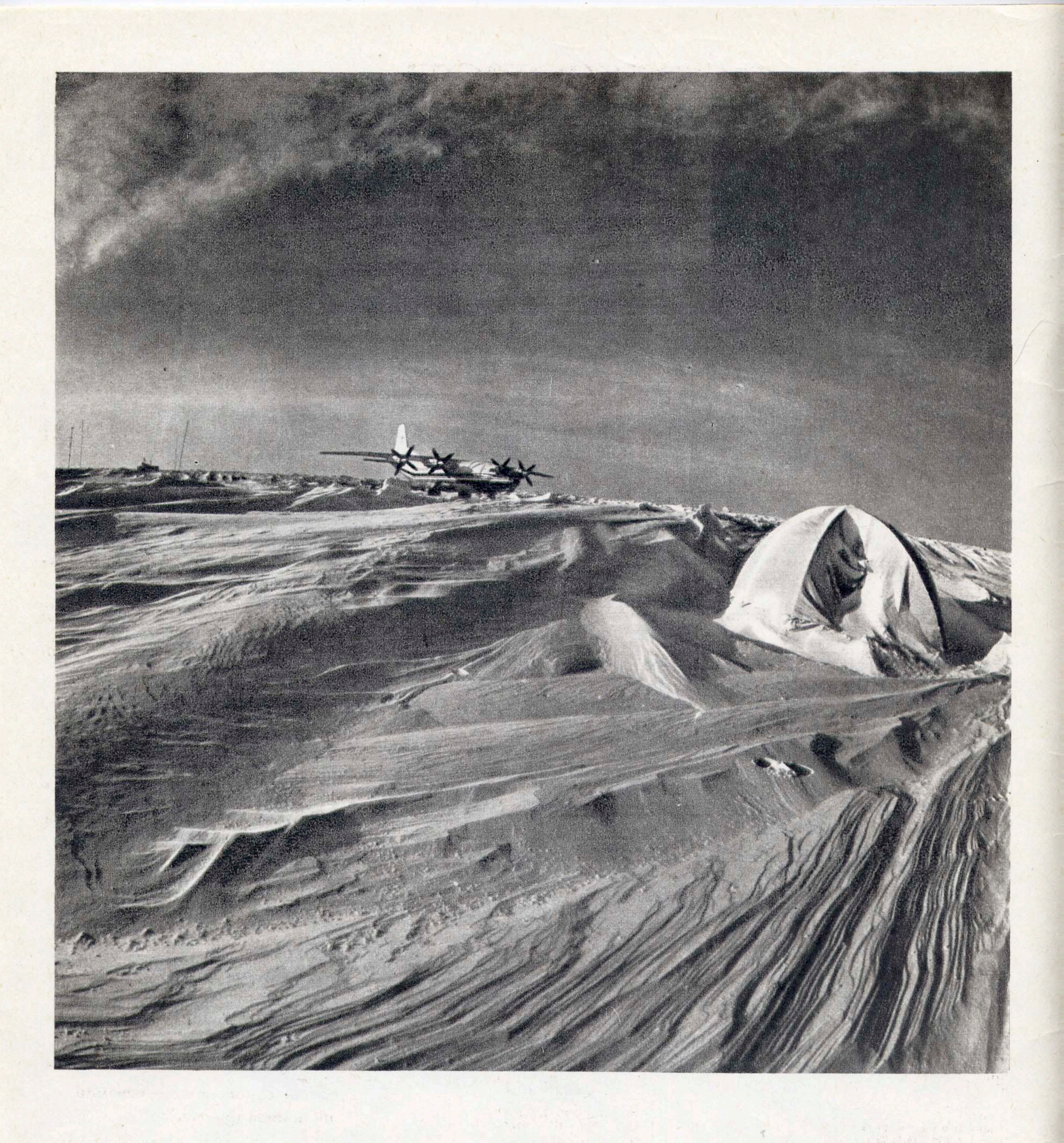
ISSN 0371-4284



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

12 1978



А. ВАСИЛЬЕВ
(Московский фотоклуб «Новатор»)
На станции «Северный полюс-23»



ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 12. 1978
ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

48 СТРАНИЦ ПО ВАШИМ ПРОСЬБАМ

Несколько месяцев назад редакция обратилась к вам, дорогие читатели, с предложением принять активное участие в создании одного из номеров года. Был объявлен конкурс идей, тем, снимков для этого номера. Пришла пора подвести первые итоги.

Журнал, который вы держите в руках, является ответом на многие ваши просьбы и вопросы, пожелания и советы.

В нем напечатаны лучшие из присланных в редакцию снимков. Победителей нашего конкурса (их имена вы найдете на страницах номера) ждут призы «СФ».

Мы благодарны читателям также за мысли и темы, которые лягут в основу материалов ближайших выпусков журнала.

Итак, сорок восемь страниц по вашим просьбам.

В НОМЕРЕ:

Рукописи и снимки не возвращаются

НА ОБЛОЖКЕ:
1-я стр. Фотоклуб на съемке. Фото Виктора Кононова (Мурманский фотоклуб «Норд»)
4-я стр. «Гора». Фото Владимира Филонова (Запорожский фотоклуб)

Адрес редакции:
101000, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А05156
сдано в набор 02.10.78 г.
подп. к печ. 14.11.78 г.
формат 62×92 1/8
печатных листов 7,25
учетно-издат. листов 10,57
тираж 234.000
зак. 1996, цена 50 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, проспект Мира, 105

РЕДАКЦИЯ И ЧИТАТЕЛЬ

Ольга СУСЛОВА

1978 год. Чем характерен, интересен, значителен он был для нашей творческой фотографии? Мы приглашаем читателя заглянуть в перечень опубликованных в течение года материалов и вспомнить о знаменательных событиях, именах, проблемах, спорах, нашедших отражение на журнальных полосах.

Выставка «Интерпрессфото» и Гран-при В. Мусаэльяна — «Товарищ Лучо снова с нами!». Снимки, сделанные на передовых рубежах пятилетки — в Тюмени, Сургуте, на БАМе, Саяно-Шушенской ГЭС. Номер журнала, целиком посвященный роли фотографии в охране природы. Аналитические обзоры творчества фотомастеров, тех, чьи имена уже широко известны, и тех, кто впервые заявлен на наших страницах. Дискуссия искусствоведов о природе фотографического образа. Ответы на актуальные вопросы фотолюбительской практики. Профессиональный разговор о фотоаппаратуре и советы начинающим. Страницы «фотографического атласа», позволившие обогатить представления о сегодняшнем дне зарубежного фотоискусства...

Многое из того, что было опубликовано за год, подсказано строками читательских писем. Их тысячи — деловых, хвалебных, критических, кратких и многословных. Но в каждом письме — неподдельный, неуемный интерес к фотографии, которая для одних — профессия, для других — любимое занятие в часы отдыха, для третьих — повод к раздумьям о все возрастающем значении визуальной информации, технических искусств.

Поток редакционной почты стал полноводнее и ускорил свое течение сразу же после обращения редакции к читателям с просьбой прислать свои предложения и пожелания, статьи и снимки для номера по заявкам и по материалам читателей. И вот он перед вами — «48 страниц по вашим просьбам».

Редакция журнала стремилась по возможности учесть интерес наших корреспондентов и к образной публицистике — фотографии, решающей тему созидательного труда, тему пятилетки, и к фотографии — искусству, пейзажным и портретным работам, обладающим высокими эстетическими достоинствами. К участию в номере приглашены видные фотожурналисты и фотохудожники, искусствоведы, знатоки истории и техники фотографии.

Мы просим извинения у тех авторов писем, чьи предложения пока не реализованы. Удовлетворить все просьбы сразу было попросту невозможно, но в дальнейшей работе они будут учтены, так же как и читательские замечания по данному номеру, которые редакция ждет от вас.

Наступающий год будет юбилейным для фотографии — исполняется 140 лет со времени ее изобретения. В августе 1979 года советская фотографическая общественность готовится отметить 60-летие ленинского Декрета о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения.

В связи со знаменательной датой «Советское фото» объявляет конкурс, условия которого опубликованы в этом номере. Надеемся, что читатели откликнутся на наше приглашение принять в нем участие.

Редакция ждет снимков, главная тема которых — наша замечательная современность, советский образ жизни, широкие права, предоставленные Конституцией Страны Советов, а главный герой — советский человек, созидатель и творец, борец за мир и счастье народов.

Пусть новый, 1979 год будет ознаменован новыми творческими достижениями наших профессиональных фотографов и фотолюбителей, пусть будет приумножена слава советской фотографии, всегда отмеченной чертами социальной активности, гуманизма, высокой идейности.

ЧИТАТЕЛИ РАЗМЫШЛЯЮТ, ПРЕДЛАГАЮТ, СПОРЯТ... ОТ СТРОЧЕК ПИСЕМ — К СТРАНИЦАМ ЖУРНАЛА



«Откликаюсь на ваше предложение принять участие в создании номера журнала по письмам и фотографиям читателей. Это, кажется, ваш первый опыт, и если он удастся, если начинание понравится подписчикам, можно бы выпускать такие номера по крайней мере раз в год. Это мое первое предложение...».

П. Лебедев,
Саратов

«Мне интересно в «СФ» все: и очерки о выдающихся мастерах фотографии, и вопросы теории, и статьи о технике, и страницы истории, — словом, все. Я недавний читатель журнала, и просить рассказать о чем-либо конкретном пока не могу, но уверен, что более опытные любители искусства фотографии с вашей помощью сделают этот номер — «48 страниц...» — очень нужным и интересным. Могу лишь приветствовать саму идею конкурса читателей; думаю, не только мне одному он поможет в фотоработе».

М. Борисов,
Москва



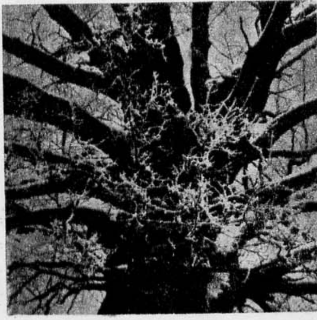
«Пятилетка зовет в дорогу — и Лев Устинов, и Всеволод Тарасевич, и многие наши давнишние друзья-фоторепортеры с кофрами на плечах отправляются в путь. Мы хотели бы побывать вместе с ними в очередной командировке».

С. Кондращенко,
Норильск,
фотоклуб «69 параллель»

«Пусть ваша рубрика «Маршруты пятилетки» не дублирует иллюстрированные журналы... Пусть это будет материал, сделанный хорошим фотохудожником для «СФ». То есть дело, конечно, не в пикториальной красивости, а в значительности художественной, не только информативной».

А. Ваксман,
г. Киров

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ РУБРИКИ «МАРШРУТЫ ПЯТИЛЕТКИ» — НА СТР. 4—8. С БУДУЩЕГО ГОДА — ЧИТАЙТЕ ТАКЖЕ ПУБЛИКАЦИИ РУБРИК «ФОТОПУБЛИЦИСТИКА», «ФОТОПРАКТИКУМ».



«Я люблю природу. Всегда рад, если в журнале появляется пейзажный снимок, особенно цветной. Да и не только я — многие подолгу рассматривают такие фотографии. Не менее интересны портреты людей. Я бы хотел увидеть портреты, выражающие различные чувства, понять возможности этого жанра...».

Н. Корзун,
г. Жодино
Минской обл.

«Когда смотришь снимки и читаешь об их авторе, легче понять и почувствовать характер этого человека. Смотришь на снимок и улавливаешь то, мимо чего ты проходил равнодушно, а вот автор так точно «поймал» этот миг...».

В. Гладышев,
г. Отрадное
Ленинградской обл.



«По-моему, настала пора серьезно подумать о том, как живут и развиваются у нас фотографические жанры...».

Н. Князев,
Ленинград

В ЭТОМ НОМЕРЕ — О ЖАНРАХ ПЕЙЗАЖА И ПОРТРЕТА (СТР. 12—21). ПРОДОЛЖЕНИЕ РАЗГОВОРА — СЛЕДУЕТ.

«Позвольте поздравить вас с резким обновлением журнала. В нем есть что посмотреть, что почитать и главное — чему поучиться. Есть фотографии, которые вызывают недоумение, но огромное спасибо за то, что дали возможность познакомиться с ними. Побольше спорных вещей! Прежде было уж больно много бесспорного, слишком правильного. Больше информации! Даже о фотоюморине в Габрово вы не сообщали, дали лишь итоги — почему? Придумайте блиц-конкурсы на локальную тему, например: «Весна», «Лето» или, к примеру, «Солнце». Подумайте, какие возможности для творческого поиска и сколько здесь может быть находок! А главное — вы дадите миллионной армии фотолюбителей стимул. Мало в журнале критических выступлений. Или нам нечего и некого критиковать? Одно только качество фотобумаги, на которой получить сочный отпечаток — му́ка адова...».

В. Фалин,
Киев

«В книге С. В. Образцова «Эстафета искусств» немало страниц посвящено фотографии. Читаются они с большим удовольствием, многие мысли о фотографии и ее месте среди других искусств кажутся неожиданными и глубокими. Но это, по-видимому, лишь одна из возможных точек зрения. Во всяком случае, не все в книге представляется бесспорным, и я думаю, работу С. Образцова еще не раз будут вспоминать и обсуждать теоретики.
От души хочется поблагодарить автора за интереснейшую и очень полезную книгу. Хотелось бы также прочитать на страницах журнала мнение кого-нибудь из исследователей фотографии о высказанных в книге суждениях».

Г. Зубакина,
Благовещенск

СТАТЬЯ С. МОРОЗОВА О КНИГЕ «ЭСТАФЕТА ИСКУССТВ» — НА СТР. 22.

«Дорогая редакция, ты ищешь новые имена и действительно делаешь целые открытия. Например, работы Владимира Филонова в № 4 меня глубоко тронули — «День Победы», «Ненастье», «Тишина». Жаль только, не пишете, как добился фотомастер такого колоритного, рельефного рисунка и очень удачной передачи состояния природы».

В. Литиков,
Воронеж

«...В настоящее время вы уже готовите, наверное, тот интересный номер журнала, который мы так давно ждем. Я имею в виду «48 страниц по вашим просьбам». Хотелось бы иметь такой журнал хотя бы раз в год.
Вы стали регулярно печатать статьи для новичков, это похвально. А как быть с теми любителями, которые теорией, а быть может, и практикой хотят владеть на уровне профессионалов, и даже лучше? Очень редки у вас статьи о передовых рубежах фотографии. Надо отметить, что средний уровень любителей все время растет, и доводы о том, что журнал рассчитан на среднего любителя, будут необоснованными».

В. Сидельников,
Новосибирск

Продолжение см. на стр. 24





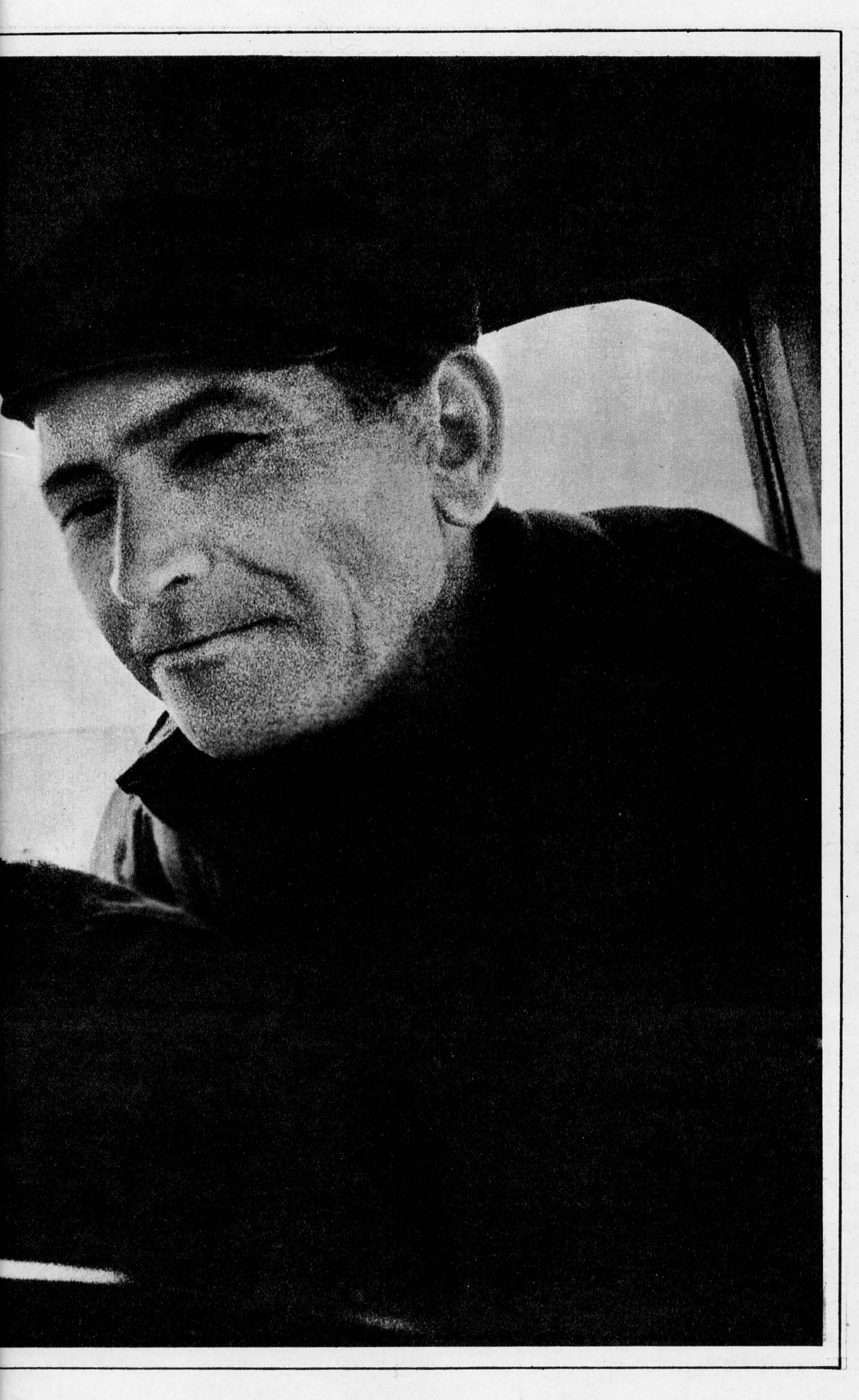


ФОТО-ПУБЛИЦИСТЫ ВЕДУТ РАССКАЗ...

Фотоснимков на эту тему можно немало встретить в печати. Наставничество. Стремление передать свой опыт, свои знания молодым. Живая связь поколений.

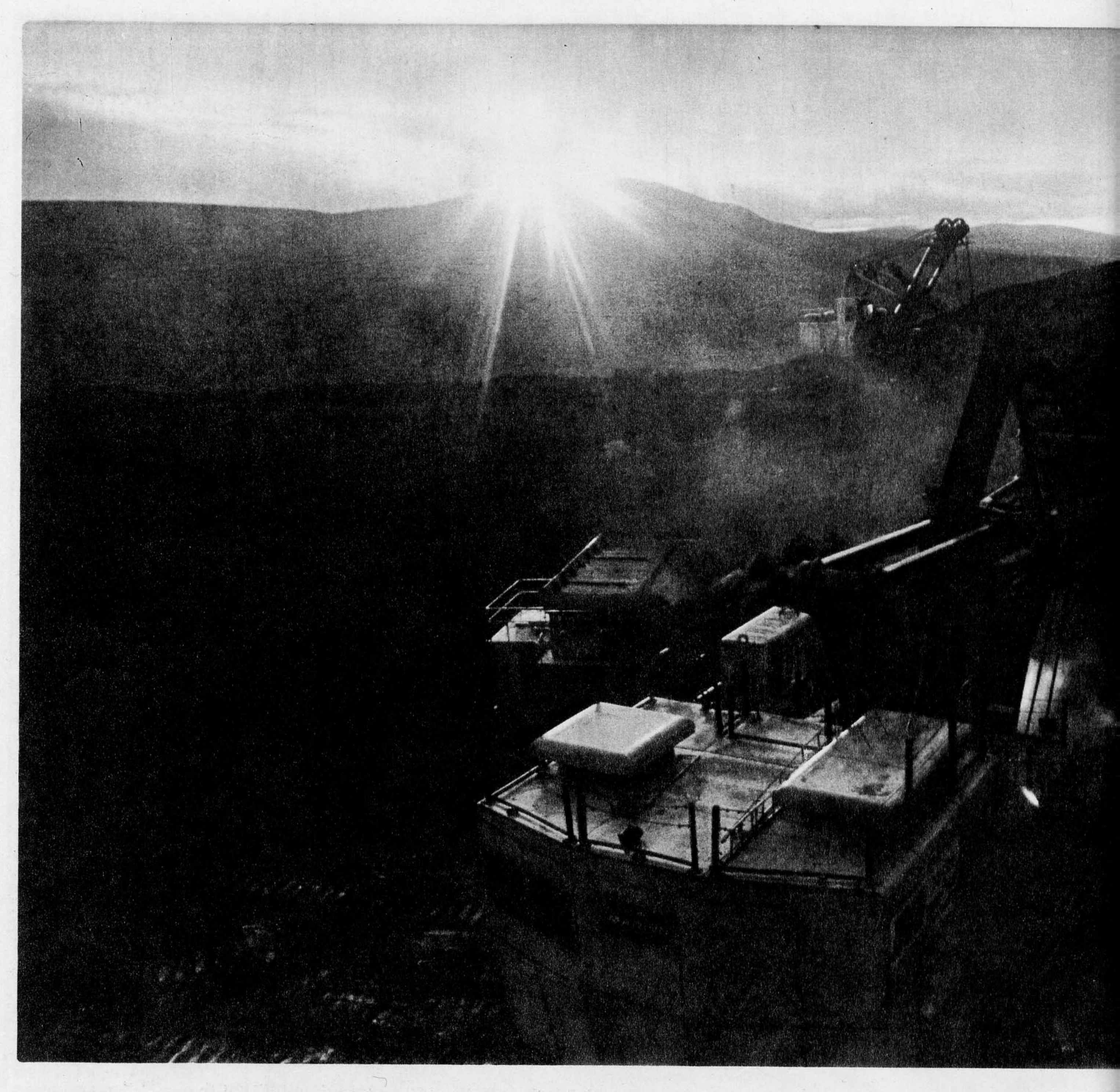
Тема актуальная, важная, выражающая одну из существенных черт нашего времени и нашего общества.

Тема трудная. Потому что в прямом действии, в событии, которое можно запечатлеть на пленку, выражены чаще всего лишь поверхностные ее слои.

Фотожурналист из Вильнюса Валерий Корешков попытался увидеть эту тему в психологическом ракурсе. Его интересуют в первую очередь состояния людей. В его снимке, сделанном в школе механизаторов поселка Жеймяле Литовской ССР, ощущаются не только эмоциональная насыщенность момента, но и характеры героев, их глубокая внутренняя потребность в живой связи старшего с младшим.

Обаятельный своей непосредственностью, вызывающий улыбку кадр без каких-либо формальных ухищрений передает человеческий аспект важной социальной, государственной проблемы

Валерий КОРЕШКОВ
Первая борозда



МАРШРУТЫ ПЯТИЛЕТКИ

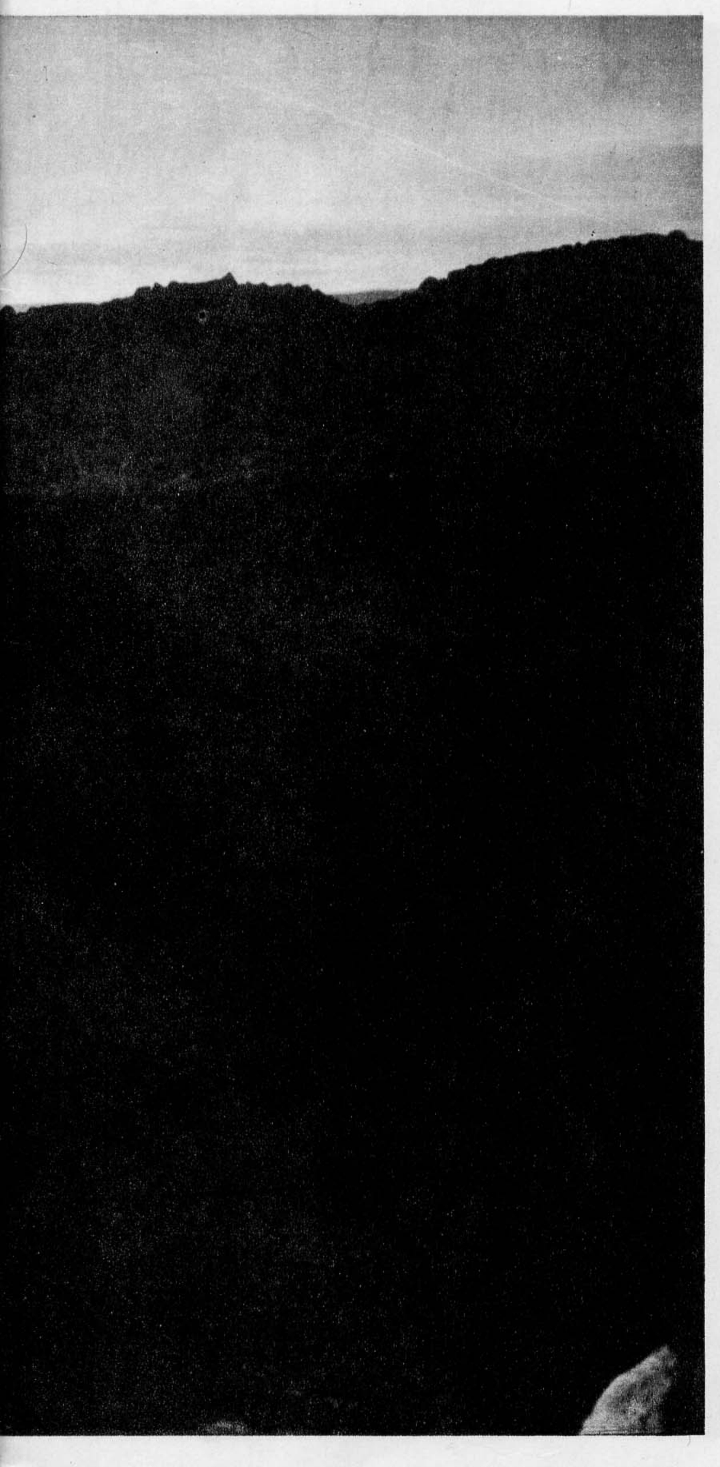
ЮЖНАЯ ЯКУТИЯ — РАССКАЗ БЕЗ ФИНАЛА

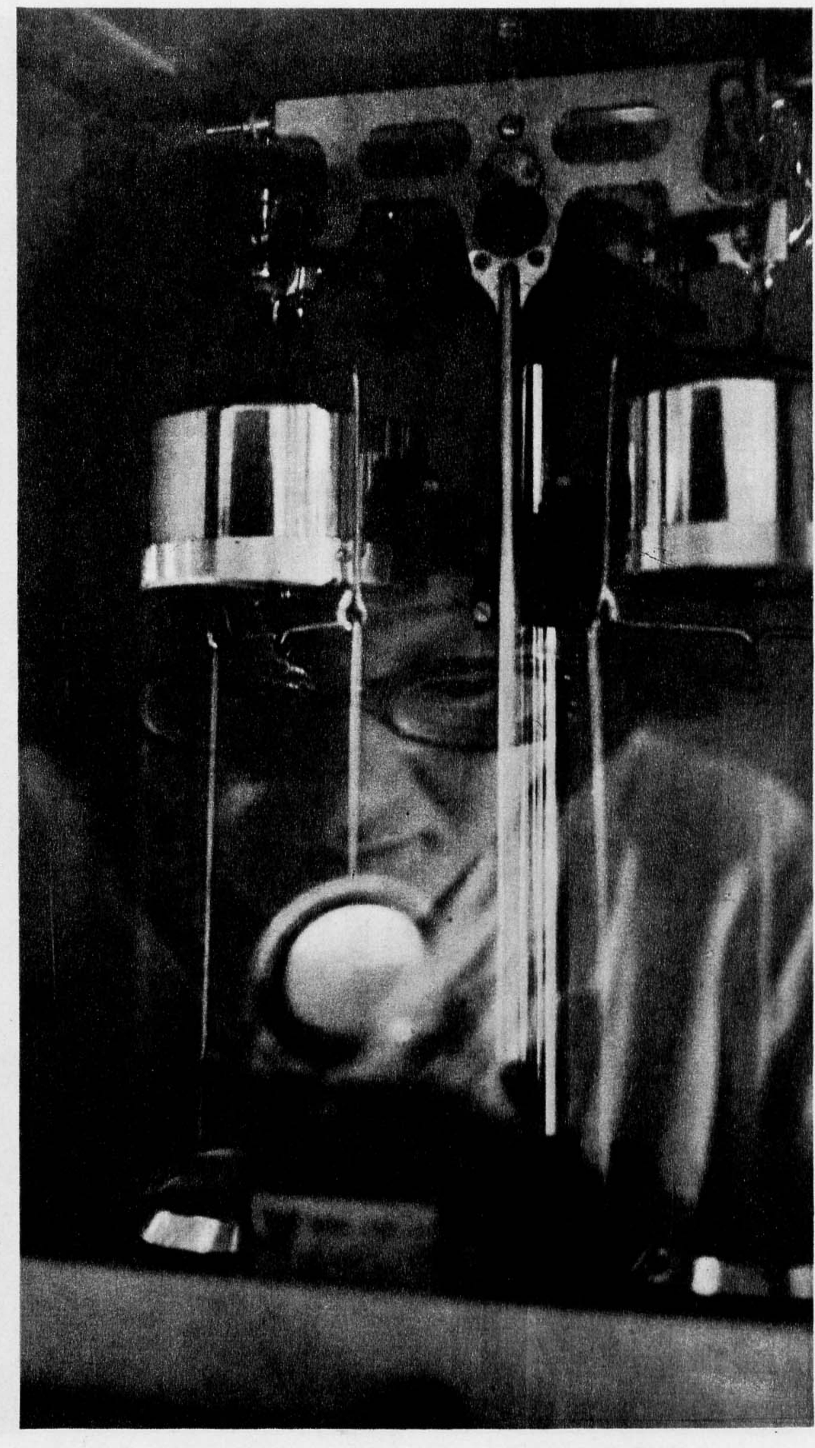
Эдуард БЕЛТОВ

Это не очерк о местах, по которым пройдет трасса будущей Байкало-Амурской магистрали, и не репортаж о том, как формируется Южно-Якутский территориально-производственный комплекс.

Что же это?

Вернемся к самому началу работы и попытаемся сформулировать задачу, поставленную перед фотокорреспондентом АПН Виктором Черновым. В самом общем виде она выглядела так: необходимо дать читателю представление о районе, не без основания получившем название жемчужины центрального БАМа за то огромное количество полезных ископаемых, которое таится в его







недрах (почти все элементы таблицы Менделеева!). Представление это должно быть достаточно общим (не потерять ощущения масштабности!) и в то же время совершенно конкретным (это — Южная Якутия).
Баланс общего и конкретного четко обусловил как единство формы подачи материала, так и единство стиля. Важно было не просто дать определенное количество информации о развивающемся промышленном районе, а попытаться создать художественный (по мере сил и возможностей) и публицистический (обязательно!) образ, способный вызвать у читателя совершенно определенные эмоции. Из четко сформулированной

Фото Виктора ЧЕРНОВА

Рождение Нерюнгринского угольного разреза

Сверхглубокая

На весах — якутская руда

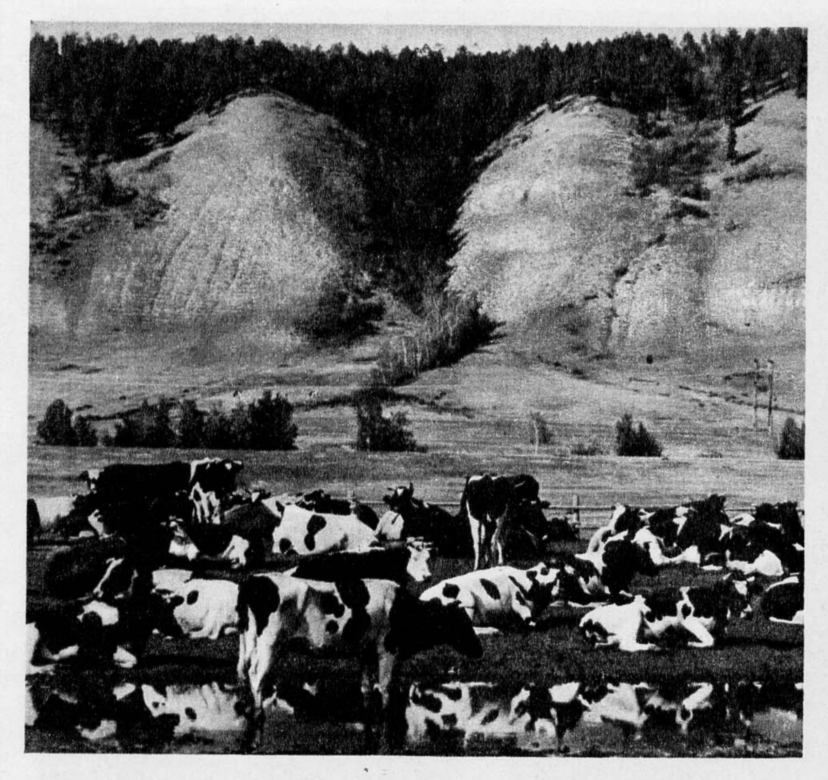








Фото
Виктора
ЧЕРНОВА

задачи родилась идея материала, состоящего из серии фотографий, не связанных между собой ни жесткой сюжетной линией, ни конкретными героями, но в то же время основывающейся на четком единстве материала (это — Южная Якутия!).

Виктор Чернов не искал сенсационности как таковой — ему представилось более важным подчеркнуть ее, снимая самые, казалось бы, обыденные сюжеты. Ну что, спрашивается, необычного в зрелище стада коров, расположившихся на пастбище? Или — в море колосьев, столь привычном нашему глазу? Но в том-то и дело, что кадры, снятые вообще, и они же, снятые в Якутии, — вещи со-





вершенно разные и по-разному воспринимаемые. Как только вспоминаешь, что все это снято в краю вечной мерзлоты, где зимой морозы под шестьдесят, а лето задевает Якутию только краешком — сразу появляется ощущение необычности увиденного. И это уже не экзотические картинки где-то там, за тридевять земель лежащих стран, а явления нынешней советской действительности.

Для стиля работы Виктора Чернова характерна «открытость», отсутствие эффектных, откровенно зрелищных кадров, «прямое» прочтение пейзажа: задачей, напомню, было не поразить воображение, но дать общую картину. Пожалуй, только один кадр (тот, на котором изображены буровики) выбивается из стилистического ряда, но этому, видимо, есть оправдание: всякий бывавший на буровой, знает, как трудно отказаться от соблазна снять работающих с высокой точки, да к тому же она на поверку оказывается единственно выигрышной. Впрочем, как знать...

Особенность серии — у нее нет ни начала, ни конца. Ее можно рассматривать, начиная с любого кадра и любым кадром заканчивая. Проще говоря, здесь нет пока финальной точки, а есть многоточие, так же, впрочем, как и у той гигантской работы, которая только начинается в Южной Якутии...

Из Холмогор на БАМ

На вечной мерзлоте

Буровики

Авангард

ПРИЗЕРЫ КОНКУРСА „СФ“

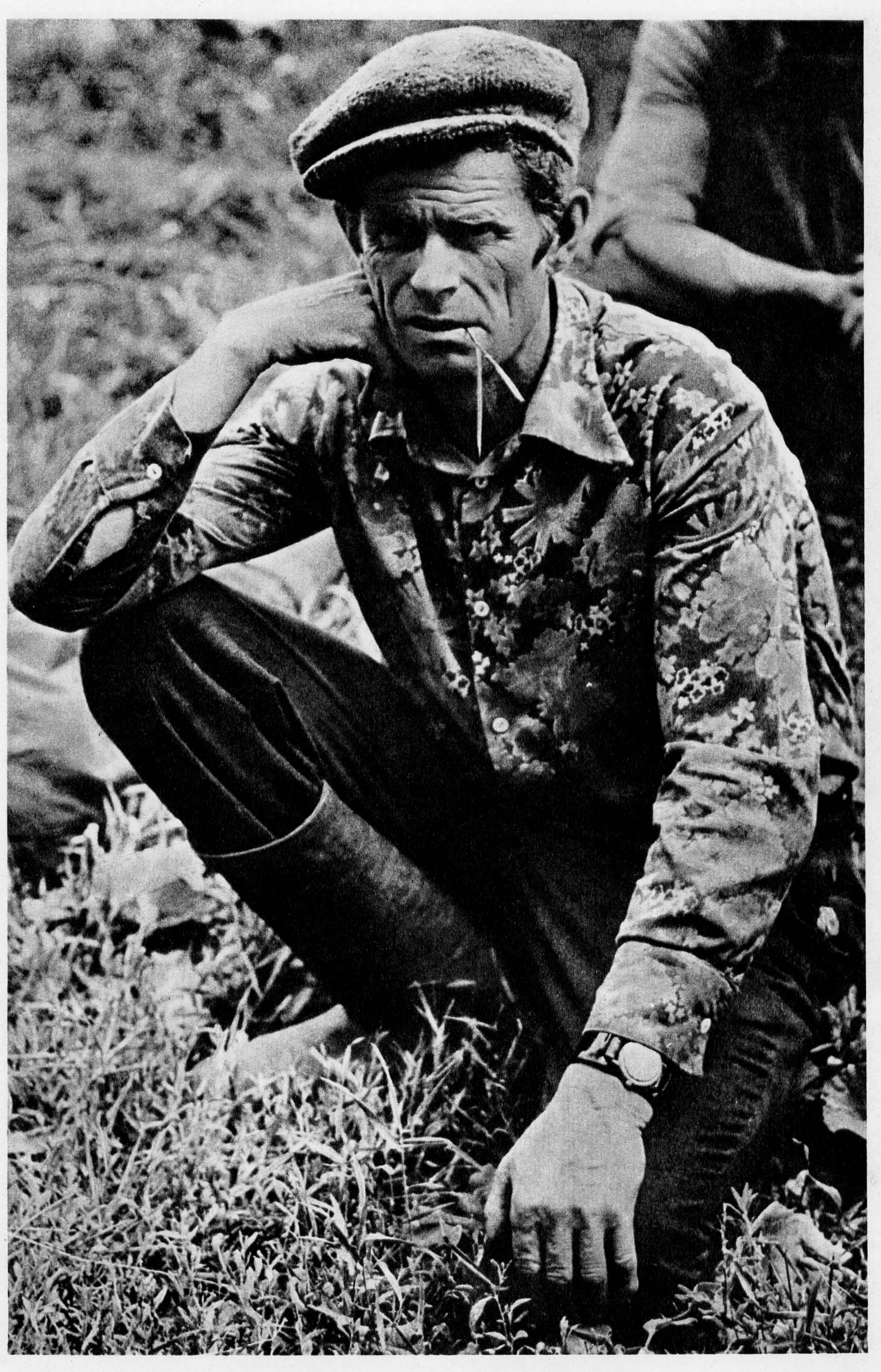


Призы этого номера журнала, составленного по просьбам читателей, редакция присуждает трем фотолюбителям — А. Мартиросяну, Г. Лукьяновой, Э. Ступенковой.

А. Мартиросян активно выступает со своими снимками в прессе. В этом году он окончил лекторий по фоторепортажу при Центральном Доме журналиста.

Творчество Г. Лукьяновой и Э. Ступенковой знакомо читателям «Советского фото». Они также сотрудничают и с редакциями других печатных органов, учатся в Институте журналистского мастерства Московской журналистской организации.

Поздравляем наших призеров и желаем им новых творческих успехов.



Г. ЛУКЬЯНОВА
Лето. Утро

Э. СТУПЕНКОВА
Мол

А. МАРТИРОСЯН
Портрет
механизатора



МИГ НОВОЙ ИСТИНЫ

Виктор ДЕМИН,
кандидат
искусствоведения

Пейзаж, наверное, — самая традиционная ветвь фотографии. Заветы предшественников-живописцев или торжество «протокольной» прозрачности? В жанре пейзажа эти обычные крайности не борются, а мирно переплетены, сосуществуют, поддерживая друг друга. Ландшафт, как у Шишкина, как у Коро, как у барбизонцев, влажная свежесть Тернера или лунные контрасты Куинджи — все может быть «подсмотрено» и «воспроизведено» при помощи фотокамеры. Верность натуре не устраняет верности законам красоты. А в награду — солидная, извечная доброжелательность зрителя.

С некоторым, правда, холодком.

Такой пейзаж опознается. Я нахожу в нем то, что и сам замечал в жизни, а может быть, в других пейзажах. Я объясняю самому себе, как это верно и как, в сущности, красиво — деревенская улочка, кони на выпасе, луга, стога, лесная цепь у горизонта, парус в солнечном слепящем море, грустные неоновые огни витрин, ростральные силуэты за пеленой ленинградского дождя...

Если зритель попроще, он отзывчивым сердцем безошибочно поймет первоначальный творческий импульс. Знаток лишь прищурится: «Очень мило» — и поведет авторитетную речь о кризисе жанра, о том, что уже снято «все» и снято «повсякому».

Ионас Кальвялис, пятидесятитрехлетний мелиоратор из-под Каунаса, принадлежит к тем дерзким, упрямым фотопейзажистам, которые убеждены, что ничего еще не было.

Эти смельчаки снимают лес, поле, берег, улицу, мокрый проселок, будто никто до них этим не занимался. Будто им неизвестно, как «полагает-



ся» это делать. Будто не сложились давным-давно отработанные, оправдавшие себя приемы. И даже — в противовес этим приемам. За их деревьями, вот уж в точности, не видно леса, да и само дерево взято без корней, без кроны...
Не опознание становится главным ощущением зрителя, а удивление.
Известный абстракционист плакался три десятилетия назад: человеческий глаз учится день ото дня натурально объяснять самый заковыристый, ничего не значащий росчерк. Ему рисуешь треугольник, а он спокойно уверен, что это груша. Кальвялис многократно и разнообразно использует нашу повышенную сегодняшнюю способность к опознанию части по целому.
«Утро в лесу», одна из давних работ, ловит солнце размазанным белым пятном, гирляндой полуслившихся остроугольников, а сосны выводит росчерком черных линий, совсем без моделировки объемов. В «Папоротниках» солнце отменено. Утро, полдень? Пасмурно, безоблачно? Отменена и линия горизонта. Не то, чтобы скрылась в туманной дали, пропала за веточками и листиками, а как бы вовсе не существует, как в обратной перспективе старых икон. Потому что существенно совсем не это, а перекличка «верха» и «низа», вспорх резных белых кустиков, отзывающийся, как эхом, протяжным, тонким гудением молодого ствола. Это похоже на вспышку диковинного выстрела и траекторию небывалого полета. Это похоже на узоры кристаллической решетки еще неведомого минерала или на плотную рябь параллельных квинт в органном чарующем контрапункте. Это похоже на ритмы музыкально-живописных мечтаний Чюрлёниса.
Но это — фотография. Только сумевшая расщепить обычный гранитный баланс своих выразительных сил.
«Протокольность» — это проклятие фотоискусства, эта главная прелесть его — вовсе неоднородна. Ее можно использовать избирательно. Фотохудожник способен, подобно Паганини, облюбовать

Фото Ионаса КАЛЬВЯЛИСА

Папоротники

Из серии «Дюны Нерии»

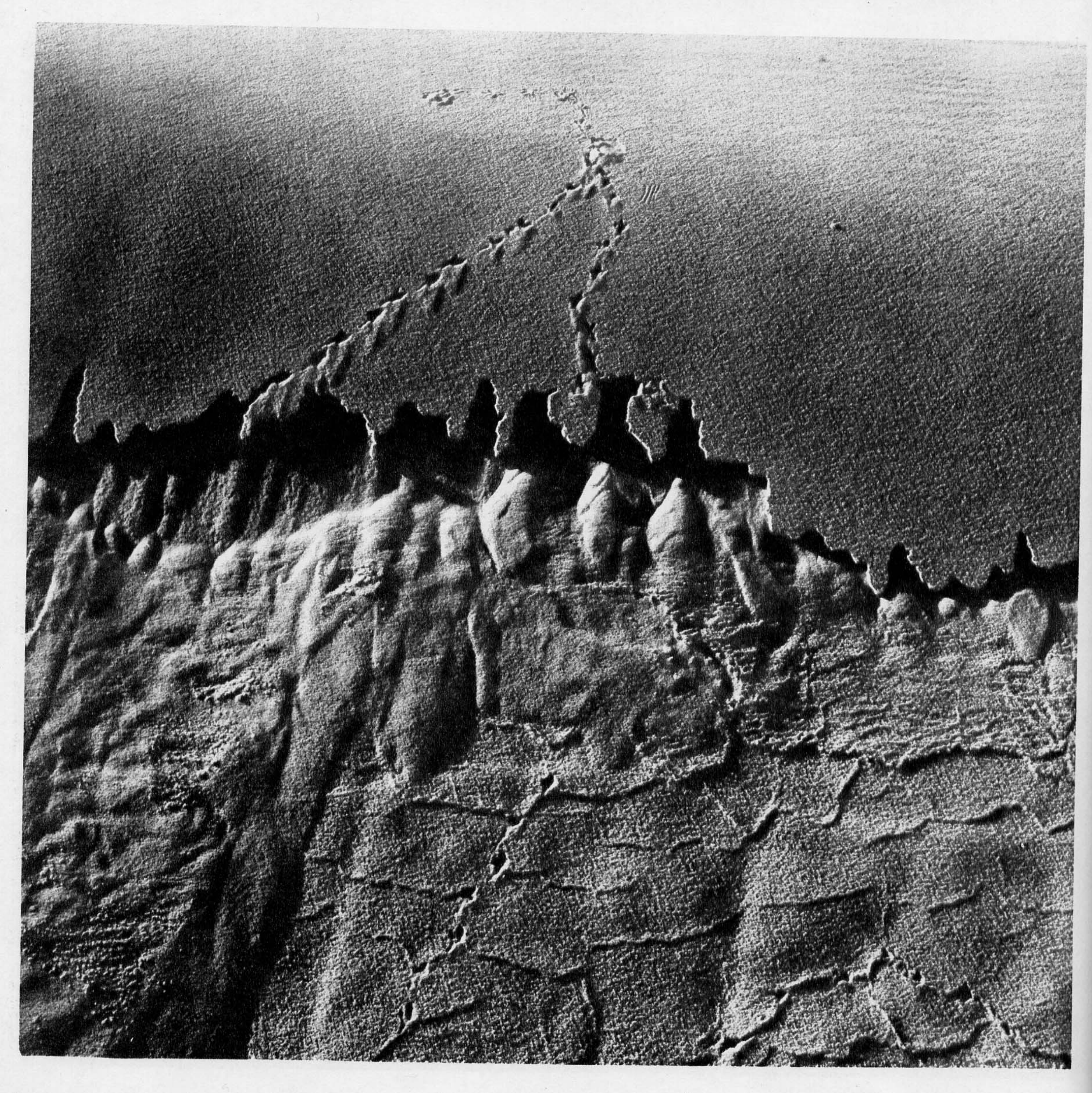


Фото
Ионаса
КАЛЬВЯЛИСА

для виртуозной пьесы одну-единственную струну. Тогда графика четких очертаний, перекличка тонов или фигуративное соседство объемов, подбор фактурных оттенков или композиционные аналогии становятся сольными носителями мелодии, ведут смысл художественного сообщения, не нуждаясь в дополнительном сопровождении-аккомпанементе.

В «Дубе» кромка кадра отсекла ветви-руки чуть не по локоть, а условия освещения и условия обработки пробросили переходы между черным (чернейшим) и белым (на грани белизны, не тронутой светом бумажной подложки). Мы узнаем дуб, мы узнаем снег, но показывают-то нам не это. Орнамент, созданный природой. Самоестественнейшие приметы ранней зимы, рождающие опять-таки музыку, замкнутое рондо двух бесконечно сменяющих друг друга мелодий — хрупкой, звонкой, игриво разветвляющейся и тягучей, басовой, медленно и неумело вторящей сопернице в другом голосовом регистре.

Еще один «Дуб», та же энергичная выкадровка, та же химия, подчеркивающая, преувеличивающая естественный эффект, — и прямо противоположный результат. Только что было ощущение холодного, влажного воздуха, сгустившегося до сверхплотности, до полууловимой синевы, теперь же все вокруг — сухо, серо, беззвучно, вакуумно. Будто мир иной планеты, где царствуют мхи и хвощи. И будто возник этот мир не на пленке, а под иглой старательного и находчивого гравера, однообразно, повторяющимися линиями воссоздающего и трещины коры, и сучья, и побеги, педантично оббегая при этом примерно равные, вытянутые участки нетронутой, бело-серой плоскости...

Значит, что же, все эти изыски — выковывание новых возможностей фотографии, по соседству то с рисунком, то с акварелью, то с полуфигуративной живописью?

Будь так, разве доставляли бы эти снимки такое эстетическое наслаждение? Будь так, надо ду-



мать, не получил бы Ионас Кальвялис ряд высших наград на международных фотографических выставках.

Когда громко требуют «права на эксперимент», то желают искусства, которое было бы только экспериментом. Марину Ивановну Цветаеву трудно записать в рутинерки. Назло эмигрантской прессе она поддерживала Маяковского, соединившего, по ее словам, «поэта в революции и революцию в поэте». Упивалась Пастернаком — «единственным из современников, на кого не хватило груди, — задохнулась». Сочувственно, с грустной улыбкой вспоминала в «Поэме конца» «школы Хлебникова соловьиный звон, лебединый...». И при этом, представьте себе, щурилась на разговоры об «экспериментах», предлагала, эксперимента ради, родить ребенка с тремя руками, с десятком глаз...

Эксперимент в настоящем искусстве — не самоцель, а неизбежность, потому что творческий акт — не родня головному изобретательству, а вынашивание плода по всеобщим законам природы, меньше всего склонной потакать нашей отсебятине. Кальвялис из тех, кому техника важна для достижения цели.

Он ставит нас в ситуацию удивления не для того, чтобы оставить в тупике. Графическая, орнаментальная, музыкальная сторона его творений — не предельные грани, чтобы добраться до истины. Неожиданной, может быть, даже кружной дорогой — к новой истине.

Его пейзажи как будто вовсе не желают быть пейзажами. На серой пелене песка, как на нейтральном фоне в ателье, — кустик с цветами, почти что букет... Уж не натюрморт ли?

Живой натюрморт.

Насколько Кальвялис не гонится за движением, а, напротив, даже в развивающемся процессе стремится найти стадию покоя, настолько же ценен для него вибрирующий трепет живой материи, пробуждающийся даже в струях, в застывших ручейках непоседливого песка.

Из серии «Дюны Нерии»

Дуб



Фото
Ионаса
КАЛЬВЯЛИСА

Из серии
«Дюны Нерии»

Нет, совсем не мертвая натура, а живехонькая, только взятая в секунду тишины.
Секунда эта очень важна. Вместе с ростом силы опознавания падает стремление вглядываться. На вернисажах еще задерживаются перед тем, другим, но уже не перед каждым полотном. Альбомы вообще листаются за минуты. Художник-полиграфист, идя навстречу веку стандартов, располагает гигантскую фреску и микроминиатюру на соседних страницах, уравняв несопоставимое. Завтра горожанин выехал на природу. Есть у него время, есть охота вглядываться в тычинки-былинки? Искусствоведы обеспокоенно говорят о «кризисе созерцания».
Одно слагаемое явление (повышенную узнаваемость) Кальвялис обращает в оружие против другого (пониженное внимание).
Он заставляет нас заблудиться в знакомом, чтобы мы поняли, сколько в нем неизведанного. Спасибо мгновению, послушно остановившемуся, — оно действительно прекрасно. Прекрасно добротой своей. Прекрасно неисчерпаемостью. В атоме отражается галактика. «Закон звезды» и «формула цветка» — едины, если верить поэту. В крупице дремлет вся полнота бытия.
Серия «Дюны Нерии», самое зрелое из созданий художника, как аккумулятор, заряжена энергией жизни. Вот, что называется, — «чистая» фотография. Но мы, чтобы понять доскональный смысл ее художественного сообщения, разглядим в ней и поэзию, и музыку, и графику тоновых загадочных сопоставлений, и небывалую живопись игры фактур... И еще — крупицу печали. Оттого, должно быть, что не навеки нам подарен этот мир. И еще оттого, что столько пролетает мимо тебя незамеченным.
Нужен провожатый с острым взглядом, с повышенной восприимчивостью, с чуткостью ко многим искусствам сразу, с редким, виртуозным техническим мастерством и большим, завидным даром т а к смотреть на вещи.
Со всем тем, что есть у Ионаса Кальвялиса.

РАЗГОВОР О ЖАНРАХ

ПОРТРЕТ И ХАРАКТЕР

Ан. ВАРТАНОВ,
кандидат искусствоведения

Проблема характера, несомненно, является центральной в искусстве фотографического портрета на протяжении всей его истории. С одной стороны, тут все предельно ясно: целью всякого портретиста является воссоздание характера портретируемого. С другой, — понимание характера и характерного в фотографии, способов постижения и средств воплощения его, выражения при этом художественных пристрастий и свойств личности автора — каждый из этих вопросов (да и многие другие) является предметом споров.

Важно сразу же отметить, что решение проблемы характера в фотопортрете, кроме множества особенностей, связанных с творческим направлением или художественной школой, национальными или индивидуальными отличиями фотомастера, определяется одним обстоятельством, которое своей значительностью перекрывает все остальные. Я имею в виду этапы развития техники и искусства фотографии. Историю фотопортрета, с точки зрения проблемы характера, можно разделить — довольно грубо и приблизительно — на два принципиально различных периода. Первый из них, относящийся в основном к минувшему столетию, связан с широким развитием студийного фотопортрета. Громоздкие камеры, низкочувствительные материалы неизбежным следствием своим имели сделанные тщательно и неторопливо величественные, хотя и несколько статичные портреты, откровенно ориентирующиеся на эстетику изобразительного искусства. Длительные экспозиции лишали фотопортретистов возможности схватывать мимолетные движения, однако благоприятствовали развитию в фотографии способности к обобщению: человек, остающийся продолжительное время один на один с объективом камеры, обнаруживал непреходящие, существенные черты своего характера. Синтезируя временные характеристики, передавая квинтэссенцию личности портретируемого, произведения ранней фотографии — в лучших своих образцах — не только запечатлевали внешние черты человека, но и проникали в глубины его характера. Достаточно вспомнить работы Левицкого и Деньера в России, Надара и Камерон в Европе, чтобы согласиться с этим.

Изобретение портативных камер, появление высокочувствительных фотоматериалов принято связывать обычно с революцией в области фоторепортажа. Однако и в портретном жанре эти события повлекли за собой решительные перемены. Появилась возможность отказаться от съемок в ателье, от необходимости позировать перед фотоаппаратом. Снимая человека на улице, дома, в процессе труда — одним словом, везде, где только может оказаться он в повседневной жизни, фотографы нового времени обрели способность схватывать короткие мгновения реального существования своих героев. Конечно, не каждый миг в жизни человека способен отразить глубины его личности — вспомним ироническое замечание Достоевского о том, что на моментальной фотографии Наполеон мог бы оказаться глупым, а Бисмарк добрым.

Студийный, станковый портрет и портрет репортажный — это не только два этапа в развитии жанра, но и разновидности его, бытующие и по сей день. Каждый из них обладает своими достоинствами, находит собственные пути к постижению характера человека. Конечно, студийный портрет в век фоторепортажа уже не тот, что был в эпоху дагерротипов. Многие крупные портретисты предпочитают своего рода репортаж в условиях студии: мне доводилось уже писать об А. Кочаре, который отказывается от поисков выразительных поз, фиксируя в реальном общении со своим героем отдельные мгновения в его поведении. Кочар использует то, что принято называть «привычной камерой»: он располагает нас к себе, заставляя забыть о соседстве фотоаппарата, раскрыться перед ним.

Подлинность запечатленного на портрете характера оказывается сегодня не менее важной, нежели самый характер, — его яркость, богатство, полнота раскрытия. Современный фотопортрет демонстрирует тенденцию отказа от многих условностей и ограничений, которые были обязательными на ранней стадии развития этого жанра. В связи с этим границы портретного жанра оказались существенно раздвинутыми. Динамика подлинной жизни, привнесенная в репортажный портрет, повлекла за собой переакцентировку в раскрытии человеческого характера. Если в станковом портрете характер раскрывался в основном через лицо (и гораздо в меньшей степени через жест, позу, одежду, антураж студии), то в репортажном — через все многообразие происходящего на снимке.

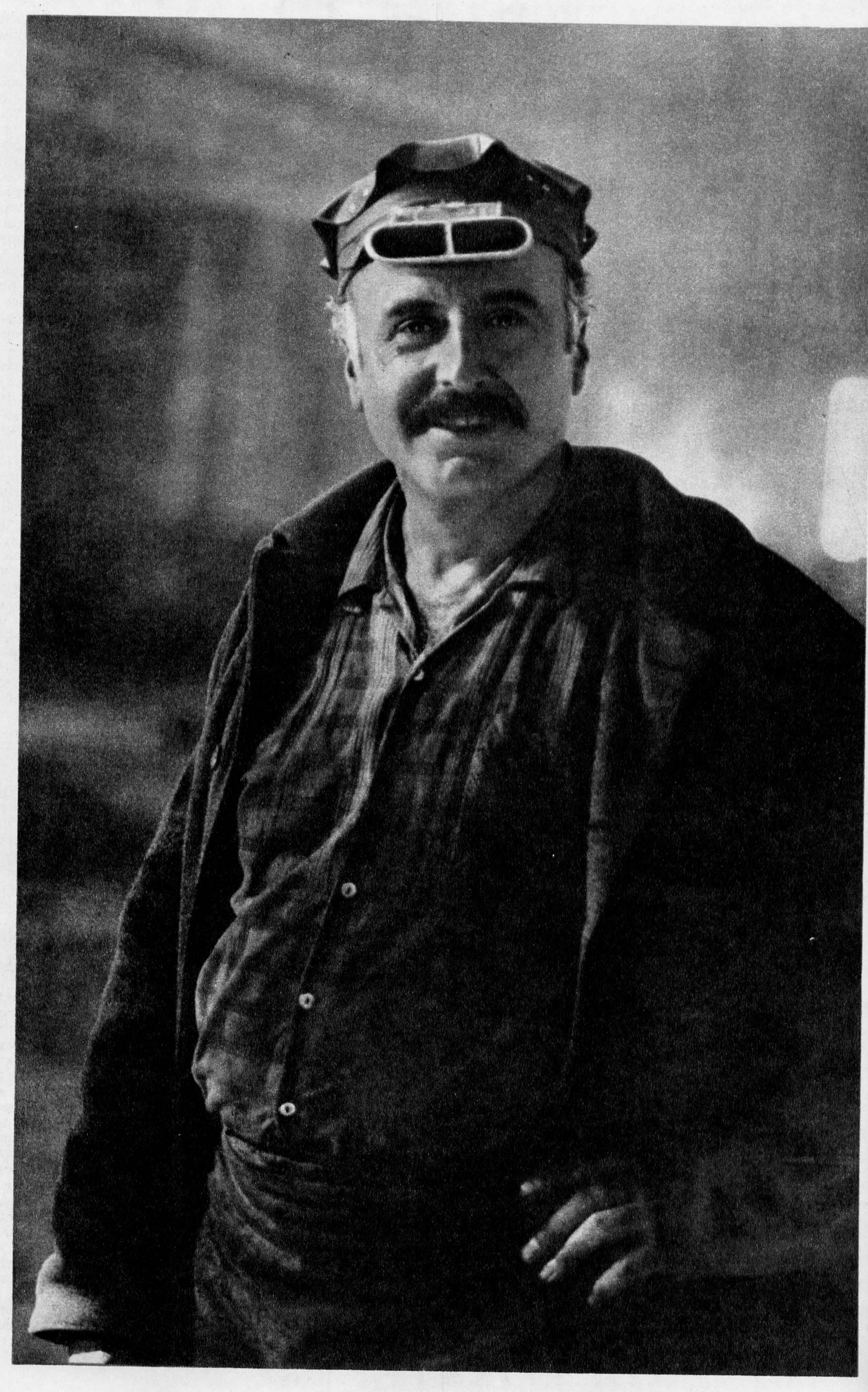
Подчас даже начинает казаться, что происходит размывание жанра, что перед нами уже не портрет, а просто событийный снимок, часть репортажного целого: очерка, серии и т. д. Нередко, впрочем, так и бывает, репортажные снимки, как известно, не лишены портретных характеристик. Но все же стихия репортажа — событие, а основа портрета — характер человека. На фотографии В. Арутюнова Майя Плисецкая запечатлена во время репетиции, однако ни партнера ее, ни пластического рисунка танца мы не видим. Впрочем, необходимые для репортажа, эти детали не всегда нужны в портрете.

Характер человека в труде, в любимом деле раскрывается так полно, как нигде еще. Поэтому, думаю, возможности репортажного портрета поистине безграничны. Однако каждый, кто следит за развитием этого жанра, замечает, как еще немного в нем настоящих удач, как велик процент художественного брака. В чем тут дело? В том ли, что большинство репортажных портретов делается с откровенно информационной целью? Или в том, что из-за сложностей съемок в условиях современного производства иные фотографы подлинному репортажу предпочитают наивные инсценировки? Думаю, что и в том и в другом. Однако есть еще одна важная причина столь частых неудач: многие фотографы, полагаясь на всесилье техники, «нащелкивают» сотни кадров, надеясь, что в каком-нибудь из них ждет открытие человеческого характера. В результате на снимках запечатлены обстоятельства труда, его орудия, техника, есть лица, улыбающиеся или сосредоточенные, но, увы, нет характеров.

Раскрытие характера в фотопортрете — будь он студийный или репортажный — достижимо лишь в тех случаях, когда к личности портретируемого, пусть самой яркой, и к фототехнике, пусть самой совершенной, добавляется еще и личность фотографа. Работа портретиста, грубо говоря, делится на две части: осмысление характера и его фотографическое воплощение. Таковы, например, снимки В. Малышева. Конечно, очень трудно, встретившись с незнакомым человеком, открыть для себя его неповторимость, понять своеобразие. Опыт портретиста, в известной мере, приучает к психологическому анализу: по незаметным на первый взгляд деталям фотограф «прочитывает» человека, составляет себе представление о его характере. Немало может дать портретисту предварительное знание о своем герое. Превосходный портрет А. Ахматовой работы М. Наппельбаума явно навеян впечатлением от ее стихов — изысканных и строгих.

Увидеть и понять для себя характер человека — большая и сложная задача, стоящая перед портретистом. Но этого еще мало: необходимо воплотить свое понимание в художественную фотографическую форму, сделать его достоянием зрителей. В известных фотопортретах Станиславского и Воровского, в одном случае — жестом руки, положенной на книгу и жесткой моделировкой сухих складок лица, а во втором — высвечиванием дужек пенсне, Наппельбаум сумел передать свое впечатление, причем сделал это убедительно, сохранив целостность характера. Не секрет, что нередко увлекшись какой-то одной деталью в человеке и пытаясь через нее раскрыть весь характер, фотограф терпит обидное поражение: частное оказывается чрезмерно выпяченным, не согласовывается со всем остальным, характерное подменяет характер.

В поисках художественных средств для воплощения личности в портрете, авторы обращаются ко всему спектру возможностей, заключенных в современном фотографическом языке. Внимательный анализ фотопортретов почти всегда позволяет установить период, когда они сделаны. Сегодня, например, в пору увлечения широкоугольными объективами, портретисты демонстрируют плодотворные возможности, заключенные в этом средстве. Не



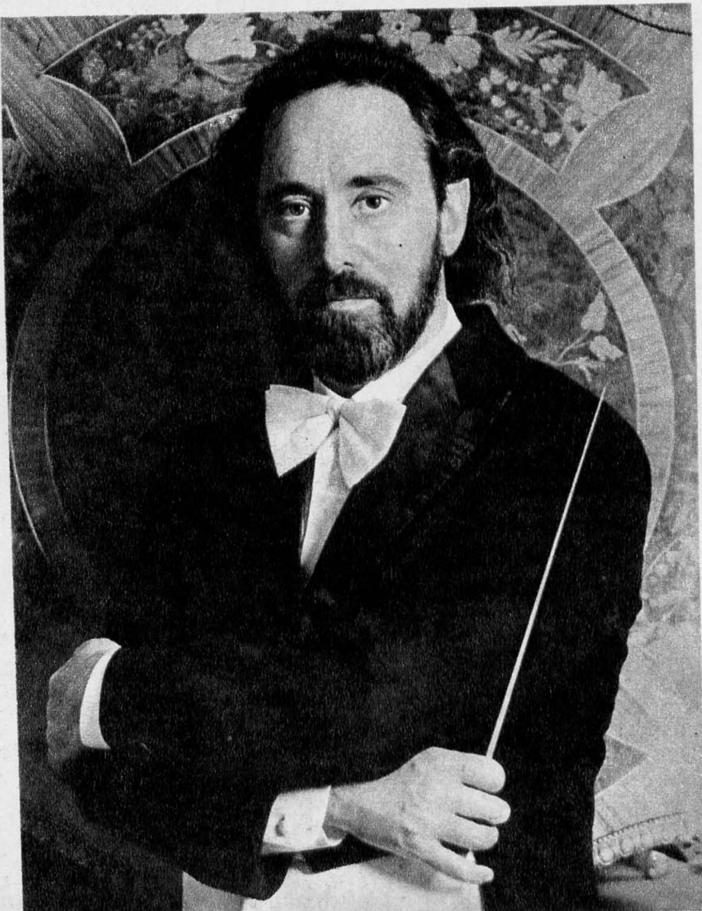
В. МАЛЫШЕВ
Сталевар
В. Метревели

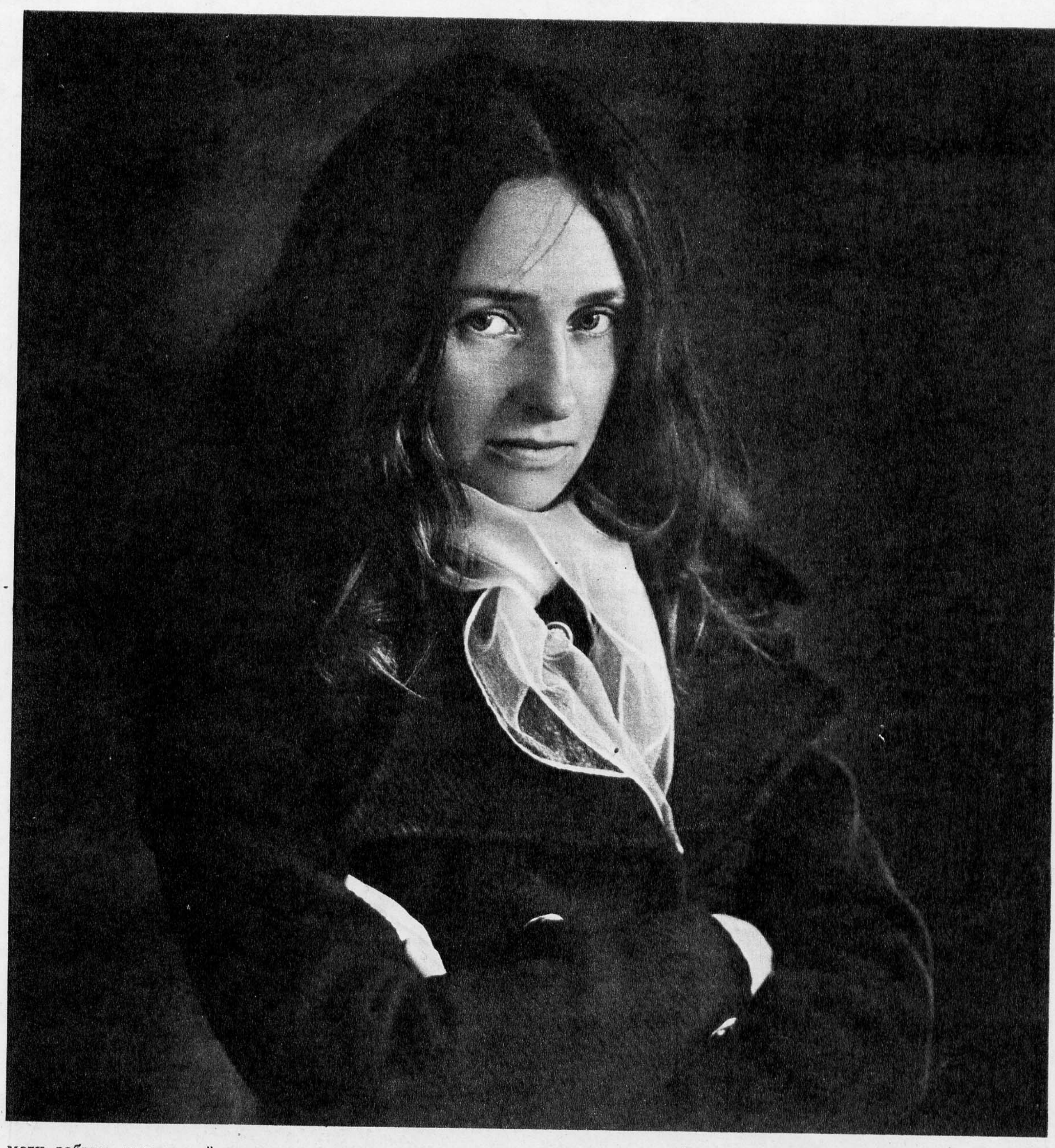
А. РОДЧЕНКО
Н. Асеев

М. НАППЕЛЬБАУМ
А. Ахматова

В. ПЛОТНИКОВ
Дирижер
Л. Маркиз







могу забыть увиденный однажды портрет художника-сюрреалиста С. Дали, сделанный «рыбьим глазом»: не только причудливый мир его картин, но и личная его склонность к шумной саморекламе оказались прекрасно воплощенными в фотопроизведении. Короткофокусная оптика позволила А. Кунчюсу в портрете колхозника Микуленаса максимально приблизиться к своему герою, как бы войти внутрь него.

Этическая сторона фотопортретного творчества — вопрос принципиальный. Очень важным является подлинное уважение к личности портретируемого, которое всегда проглядывает в лучших работах этого жанра. Кого бы ни снимал А. Суткус — он всегда видит в своих героях людей, достойных глубокого интереса и уважения. В работах этого фотохудожника нет гнетущего утилитаризма, когда портреты делаются для очень четкой, легко прочитываемой в произведении цели — польстить, похвалить, прославить.

Зрительское восприятие работы портретиста — последнее по порядку, но не по значению в цепи тех обстоятельств, из которых складывается фотографический характер. Портретист, встретив человека, познает его сначала для себя, а затем, найдя художественные средства и сделав снимок, открывает его нам. «Прочтение» характера, которым начинается творческий акт портретирования, является одновременно и содержанием акта восприятия. Зрители должны обладать — пусть не в такой мере, как фотографы, — способностью расшифровывать суть характеров, воплощенных на снимке. Только в этом случае яркий, неповторимый характер, обнаруженный фотографом в жизни, снова вернется в жизнь, отозвавшись в сердцах и душах зрителей.



А. СУТКУС
Даля

В. АРУТЮНОВ
М. Плисецкая

А. КУНЧЮС
Колхозник
К. Микуленас

ФОТОГРАФИЯ В ПОТОКЕ ИСКУССТВ

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

Сергей МОРОЗОВ

Я рад, что мне предоставлена возможность высказаться об интересном труде Сергея Владимировича Образцова *.

Книгу ждали. Автор начал писать ее давно. Отрывки из глав печатались в журналах. Это увлекательные очерки о взаимосвязи искусств в истории художественной культуры, о «передаче эстафеты» одним, главенствующим в свою пору искусством другому; очерки о взаимопроникновении искусств нашей эпохи, о том, что на языке науки называется интеграцией. Впрочем, слова такого Образцов ни разу не упоминает и на научность своего труда не претендует. Книга написана хорошим языком, полна метких авторских наблюдений, вольных художнических сопоставлений. Она обильно иллюстрирована, достойно оформлена и издана. Для читателей нашего журнала она тем более интересна, что в ней фотографии отведено место на равных с другими отраслями художественной культуры.

У нас имеются книги собственно о фотографии — ее истории, ее значении как искусства. Разделы о фотографии нередко включаются ныне в труды искусствоведов. Но такого развернутого, живо аргументированного и эмоционального рассказа о фотографии в истории культуры у нас не было, пожалуй, со времени В. В. Стасова.

Сергей Образцов давно высказывал неравнодушие к фотографии. Артист сам оформил и сопроводил своими снимками книгу очерков о поездке в Англию. Он выступал с отзывами о фотографических выставках в печати, в аудиториях перед творческими работниками фотографии. Мне приятно вспомнить, что в книге «Советская художественная фотография», вышедшей двадцать лет назад, я назвал Образцова в одном ряду с профессиональными фотографами. Прогноз оправдался. О фотографии он написал с профессиональным проникновением в суть предмета.

О могучих современных синтетических искусствах — кинематографе и телевидении — издано много трудов. Но о фотографии в них говорится, как правило, мимоходом. В последние десятилетия теоретики, однако, возвращаются к совершенно вытесненной, было, теме о фотографической, документальной природе этих гигантских зрелищных искусств. Артист и режиссер в авторском вступлении сообщает читателям, что еще в 1965 году ему предложили написать статью о телевидении, и он понял, что «писать об искусстве телевидения невозможно отдельно от искусства кинематографа. А о кинематографе тоже не расскажешь, если не поймешь, что создан он фотографией, радио и театром. А искусство фотографа во многих своих функциях совпадает с искусством художника».

Так что на десятках страниц книги «эстафетная палочка» оказалась в руках фотографии.

Передача эстафеты от искусства к искусству — удачно найденный литературный прием, это лишь образ, с помощью которого автор легко и непринужденно объясняет связи и взаимопроникновения искусств. Читатель убеждается, однако, что, в отличие от легкой атлетики, «акт вручения эстафеты в искусстве» — не одноразовое действие, а явление, длящееся десятилетиями. И сопровождается оно часто применением «силовых приемов» как со стороны искусств, теряющих монополию или первенство, так и со стороны возникающих искусств, требующих себе места под солнцем.

В доброй манере популяризации автор сопоставляет два чуда в культуре человечества: Чудо науки и Чудо искусства. Пусть несколько спорно приписывать прогресс только науке и считать равнозначными по своей эстетической ценности великие произведения искусств всех эпох. Но свой взгляд Образцов излагает с завидной увлеченностью.

Он высказывает, в частности, мысль о том, что реформаторские, а иногда и новые, рождавшиеся, искусства в целом порицались, вспоминает, что их находили «некрасивыми», «неэстетичными», «грубыми». По проверке же временем оказывалось, что пришельцы открывали все новые стороны правды, красоты и самой жизни.

В кругу спорных явлений очутилась и фотография. «На протяжении сотен и тысяч лет менялись и характер, и философия пластического искусства, но в своей изобразительной функции основной метод художников был один: глаз видел, рука брала кисть, карандаш или резец и изображала то, что увидел глаз, или то, что он хотел бы видеть».

И вдруг произошло немыслимое. Не сразу. Подходы к открытию велись десятилетиями в разных областях. Наконец в 1839 году объявила о себе фотография. Не все поверили тому, что это открытие имеет отношение к художникам. «Ошиблись! Имеет. Прямое, непосредственное отношение», — пишет автор и прослеживает далее причудливую историю все большего проникновения фотографии в сферу пластических искусств. И не только в сферу искусств, а в сферу репродуцирования произведений тех же пластических искусств, которые не приняли вначале светопись. Читатель знакомится со взаимоотношениями традиционных пластических искусств и новых, основанных на технических средствах изображения.

Автор избегает понятия «эпоха научно-технической революции», как избегает и других понятий из научной литературы. Между тем роль эпохи чувствуется, видна в новых взаимосвязях искусств. Ведется рассказ о вступлении в круг искусств фотографии, преимущественно на примерах из истории русской художественной культуры прошлого века. Трогательно вспомянуто имя первого русского дагерротиписта Алексея Федоровича Грекова, издавшего вскоре после открытий Ньепса, Дагерра и Тальбота брошюру «Живопись без кисти и красок...». Рассказывается о спорах: фотографии чаще всего отказывали в месте среди искусств. Ее с пеной у рта ругали. Даже слово это — фотография — иной раз употреблялось как ругательство, как символ чего-то самого презренного в искусстве. Но не только споры и противоборство характерны для взаимоотношения пластических искусств и фотографии. В книге приведены известные примеры «диффузии» живописи и фотографии, примеры из творческой практики Крамского, Репина, Шишкина и других русских художников... Фотография научила их «многому, чему глаз человека не мог научить, потому что он этого не видел», — пишет автор и приводит немало примеров тому. В частности, изучение художниками фаз движения. Впервые зафиксировали такие фазы изобретатели-фотографы. В композиции картин и рисунков все чаще входили фотографические приемы кадрирования.

Автор приводит примеры влияния фотографии на живопись и живописи на практику фотографии. Он уважительно относится к стремлениям фотографов достичь эффектов живописи разных стилей и направлений. Но разделяет господствующее ныне суждение о том, что сила фотографии как творческого явления в документальности фотоизображения. Из многих высказываний живописцев, приводившихся в литературе о фотографии, Образцов выбрал слова Константина Юона: «Преимущество фотографии заключается в том, что в руках художника она становится искусством, будучи в то же время всегда документом, констатирующим живую действительность. *На этом пути методы работы фотохудожника и многогранность его тематики неисчерпаемы*» (подчеркнуто нами — *С. М.*).

Автор книги не раз возвращается к этому утверждению, когда касается места современной фотографии среди искусств. Юон высказался о фотографии в январе 1941 года. Жизнь подтвердила неисчерпаемость возможностей фотографии именно на этом пути ее развития. Однако в согласии с истиной, Образцов еще к 80-м годам прошлого века относит

* С. Образцов. Эстафета искусств. М., «Искусство», 1978. Редактор А. Сандлер, художник А. Семенов, художественный редактор Г. Александров. 271 с.

время, «когда искусство фотографии предъявило искусству живописи ордер на преимущественное право документации всего видимого». Он ссылается, в частности, на преотличный групповой фотопортрет художников-передвижников, сделанный в ту пору московским фотографом М. Пановым. Поэтически возводит он в символ сам акт такой съемки: двадцать изображенных на снимке художников-передвижников в момент съемки как бы передали эстафету документации из рук художника в руки художника-фотографа!

Такова в общих чертах историческая неизбежность хода развития фотоискусства. Однако мне как человеку, занимающемуся изучением этого вопроса, ход развития фотографии по пути искусства представляется несколько сложнее. Передача эстафеты в действительности длилась еще добрых полвека. Именно за документализм лишали фотографию эстетической ценности. И делали это чуть ли не до конца 30-х годов нашего столетия. Во всех странах документальная фотография вела драматическую борьбу за место среди искусств. Да и теперь эта борьба окончательно не утихла.

Фотография как искусство вынуждена была идти по стопам живописи, рисунка, гравюры. Так-то ей легче было получить признание — второсортное, но все-таки искусство. Она медленно отбирала часть территории у традиционных пластических искусств. По моему мнению, только в 40—50-е годы нашего века документальная фотография стала рассматриваться, наконец, как художественное явление.

В книге приведено несколько иллюстраций-сопоставлений. Рисунки И. Шишкина «Папоротники в лесу», а рядом фотография Р. Янда «Ельниковые заросли в дождь». Объектив вполне заменил руку рисовальщика. Сложнее сопоставление: картина В. Верещагина «Апофеоз войны» (пирамида из человеческих черепов на сожженной земле с черными птицами над ними) и фотомонтаж чешского мастера В. Шевчика «Нет—войне!» (те же «верещагинские» черепа, но собранные в воздухе в зловещий гриб взрыва атомной бомбы). В книге немало сопоставлений, доказывающих правомерность вывода о документальности как о главном выразительном средстве творческой фотографии.

Последовательно, на примерах Образцов показывает, что в области документализма фотография стоит впереди искусства живописи. Без снисхождения к традиционному пониманию красоты в книге приведены примеры показа в фотокадре людских страданий, порожденных военными и социальными бедствиями на земле в наш век.

Эти страницы очень сильные. Впрочем, автора можно упрекнуть за то, что он привел снимки, сделанные неизвестными людьми в неизвестных обстоятельствах, и высказать сожаление, что обошел опыт советской публицистической фотографии хотя бы времени Великой Отечественной войны.

Еще одна сторона развития современной фотографии — ее связь с литературой. Образцов предполагает, что к концу прошлого века едва ли не от властителя дум — художественной литературы — должна была принять эстафету достаточно развившаяся фотография. Спорное утверждение. Но, как бы то ни было, эту отрасль молодого искусства — правильно пишет автор — быстро заслонил порожденный фотографией гигант зрелищ — кинематограф. В нынешнее время, отступив от традиций следования по пути пластических искусств, документальная фотография заметно сблизилась и с методом литературного построения образов. Касаясь снимков современных фотографов-жанристов, преимущественно А. Картье-Брессона, автор пишет, что такого показа некоторых сюжетов, по правде сказать, мы не видели ни в одном произведении живописи. Такое встречалось только в литературе — у Чехова, у Шолом-Алейхема. Да, кружными путями иной раз передается эстафета в искусстве! Восхваляя выразительность некоторых снимков, сильных своею документальностью, автор пишет: «Если бы это была живопись, то эмоциональное воздействие на зрителей было бы почти нулевое».

Несколько страниц отведено современным выставкам художественной фотографии. Когда писалась эта глава книги, двенадцать лет назад, в Москве состоялась памятная выставка «Интерпрессфото-66». Почти полтора миллиона человек посмотрело ее. После 1966 года в нашей стране прошло несколько выставок широкого размаха. Образцов пишет о той выставке: «Медленно переходя от фотографии к фотографии, мужчины и женщины, почтенные и совсем молодые, радовались, грустили, негодовали, смеялись, восхищались, удивлялись. Искусство фотографии «работало» в полном смысле этого слова». Здесь автор затрагивает уже социологический аспект фотографии.

«Уходя с «Интерпрессфото-66», — пишет он, — я думал о том, что если сложить воедино всю политическую, научную и, наконец, чисто эстетическую работу, которую производит фотография, то обнаружится, что по силе эмоционального воздействия, по массовости, а значит, и по социальной значимости она выводит пластическое искусство на одно из самых первых мест». Не каждый апологет фотографии решится на такое заключение. Очевидно, в этом высказывании подразумевается и значение ее как средства массовой информации.

Вслед за главой о фотографии идут обширные рассказы о рождении и взрослении гиганта зрелищ — кинематографа, глава о современном театре, говорится о радио и телевидении. Фотография занимает лишь свое место в ряду искусств, передающих эстафету документальности друг другу.

В этих главах можно найти немало примеров «силовой борьбы» при передаче эстафеты. Например, между искусствами театра и кинематографа: кино долго пользовалось дарами театра, а потом вступило с ним в соперничество, завладев аудиторией, о какой и не мечтал театр. Возможно, теоретики этих искусств найдут в свободном размышлении автора кое-что спорное. Но он сознательно идет «на вы».

Очерк о телевидении открывается словами: «Я начинаю писать эту главу с ощущением обреченного на поругание и насмешки». Автор ведет речь о столь быстро меняющихся в наше время взаимоотношениях между искусствами, что не претендует на безошибочность суждений. Рассказ ведется не от лица ученого-искусствоведа, а от лица активнейшего художника-практика.

Практикам фотографии небесполезно прочитать главы о театре, кино, телевидении. Профессионально связанный с театром режиссер бескомпромиссно отвергает, например, мнение скептиков, не желающих видеть в телевидении признаки искусства; воюет с норовящими свести телевидение к роли «транспортного средства с доставкой на дом». Впрочем, пока писалась книга, такой ограниченный взгляд на телевидение стал уже анахронизмом. Теория телевидения заметно окрепла. Но остается интересным взгляд автора на специфику нового зрелищного искусства: что потребитель ТВ, не связанный расстоянием, оказывается перед экраном *наедине* с людьми, событиями, явлениями, что недоступно ни одному из существовавших до него зрелищных искусств. «И при всем том врагов у телевидения миллионы», — замечает Образцов. Автор не скрывает и некоторых отрицательных сторон телевидения. Особенно когда это средство управляется нечистыми руками. Но в телевидении он видит формирующееся могучее зрелищное искусство. Истоки его просматриваются сквозь опыт кинематографа и театра и ведут все к той же документальной природе фотографии.

Скажем, кстати, что нынешний творчески работающий фотограф-журналист также стремится к полному устранению в снимке иллюзии картинной рамы, сценической рампы, дистанции, тоже стремится оставить зрителя наедине с явлением, событием, объектом, избегая какой-либо режиссуры. Недаром в рассказе о неизбежном взаимопроникновении театра и кинематографа читатель снова встречается с размышлениями о фотографии.

«Диффузия театра в кинематограф удивительно повторяет тот процесс, который происходит во взаимоотношениях живописи и фотографии. Сперва фотография стеснялась самой себя, всеми силами стараясь подделаться под рисунок и живопись...

Окончание см. на стр. 42

48 СТРАНИЦ ПО ВАШИМ ПРОСЬБАМ

«Фотолюбителей интересует цветная фотография, а в журнале уделяется недостаточно внимания этому разделу...».

П. Плешаков, Сумгаит

«Сейчас очень многие по-настоящему увлеклись цветной фотографией, особенно слайдами. Но об интересных мастерах, которые занимаются съемкой слайдов, узнаешь случайно, увидеть их работы еще труднее. Публикации в «СФ» могли бы помочь развитию этой области фотографии. И не от случая к случаю, а регулярные, систематичные, так, чтобы можно было не только посмотреть картинки, но и прояснить волнующие вопросы. Дело-то новое...».

А. Петров, Москва

«СЛАЙД-КЛУБ «СФ» НАЧИНАЕТ СВОЮ РАБОТУ. СЕГОДНЯ — ДЕНЬ ПРЕМЬЕР (СТР. 24).

«Хорошо, если в журнале появятся материалы о том, как делать диапозитивы, диасерии, диафильмы, как составлять сценарии к ним. Я начал снимать сразу на обращаемую пленку, но чувствую, что чего-то не хватает, кадры получаются какие-то неказистые по содержанию. Хорошо, если бы более опытные товарищи рассказали о правилах фотоохоты — как снимать зверей, птиц и прочую живность, конечно, чтобы все при этом было биологически грамотно. Я люблю снимать природу, и ваши обложки и вкладки для меня — своего рода учебник».

В. Куцепаленко, Томск

«Мое предложение — печатать как можно больше снимков любителей, чтобы они могли сравнивать свою работу с работами профессионалов, учиться на лучших примерах...».

П. Лебедев, Саратов

«Учитывая то, что ваш журнал отвечает в основном запросам журналистов, он не пользуется особой популярностью среди фотолюбителей. Много материалов, интересующих журналистов, и меньше — для любителей. Между тем последних во много раз больше».

К. Безель, Калининград

«Выписал журнал впервые и очень сожалею, что не выписывал его раньше... Хочется видеть побольше статей для начинающих. Литературы по фотографии в продаже нет. Обращался в магазины Москвы, Ленинграда, Киева, Ростова, где есть отделы «Книга — почтой», но получал один ответ: в наличии не имеется! Журнал «СФ» становится единственным источником, откуда можно почерпнуть что-то полезное, и это вам нужно учитывать».

М. Семенов, Ровеньки Ворошиловградской обл.

«Нередко репортеры занимаются инсценировкой, добиваясь нужного кадра. Но не оскорбляет ли такая инсценировка наше нравственное чувство? Нередко мы замечаем снимки нескромные, грубо взламывающие мир человеческих чувств и выставляющие его на всеобщее обозрение. В чем же должна состоять этика фотографа? Немаловажное значение для создания фотографии имеет и мировоззрение фотографа. Некоторыми эта истина воспринимается как нечто элементарное: мол, всякому ясна необходимость овладевать философскими знаниями, недаром многие фотографы занимаются в университетах марксизма-ленинизма, в теоретических семинарах. Но дело тут, конечно, много сложнее. Какое же значение имеет мировоззрение для фотографа?..».

В. Жданов, Новосибирск

ВОПРОСЫ ОЧЕНЬ СЕРЬЕЗНЫЕ. МЫ ВЕРНЕМСЯ К НИМ В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ.

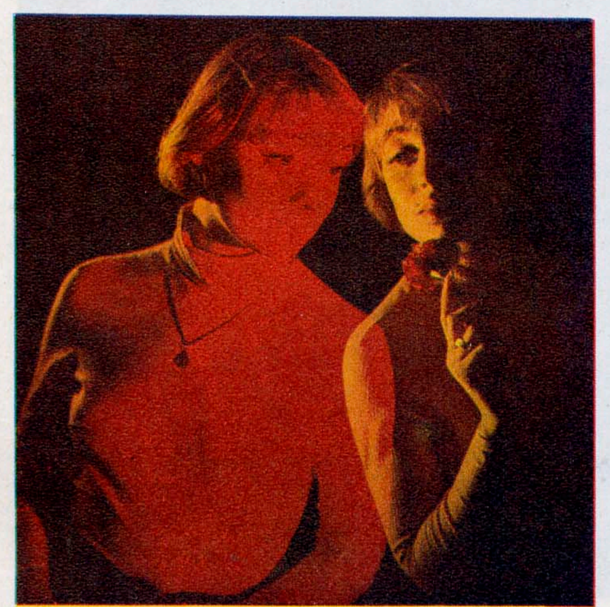
«На днях в театре оперы и балета я встретился с одним старым фотографом. Оба мы пришли смотреть балет «Щелкунчик». Мой приятель, вооружившись «Салютом» со всеми сменными объективами, уверенно сказал мне, что и на этот раз у него получатся если не шедевры, то обязательно первоклассные снимки. И делается это очень просто. В процессе проявления он увеличивает светочувствительность фотопленки, кое-где добавляет ретушь и вот вам — «художественная фотография».
Перед началом спектакля фотограф проговорился, что он впервые увидел балет четверть века тому назад. А теперь, выполняя заказ, будет, зевая, снимать... второй раз. Никаких экскурсий за кулисы, ни присутствия на репетициях, ни консультаций с балетмейстерами, ни личного знакомства хотя бы с одним артистом балета этот фотограф-профессионал не признавал и не признает.
К какой категории относятся подобные фотографы, объяснять, думаю, не стоит. Ремесленничество тоже имеет право на жизнь. Обществу нужны фотографы-художники и фотографы - ремесленники, работающие в разных областях науки, техники и информации, где выполняются работы документального характера, где художественная «вольность» не только не желательна, но чаще всего категорически недопустима.
Случается, что среди фотографов - ремесленников по штату встречаются фотохудожники по призванию. Но среди фотохудожников есть люди, профессия которых чаще всего не имеет ничего общего с фотографией, и это, на мой взгляд, самое похвальное. Те фотолюбители, которые перестали снимать «на память», для семейного альбома, и в своих работах начали искать обобщенных образов, выражения пульса времени, раскрытия богатого внутреннего мира советского человека, труженика, созидателя, патриота своей Родины — для них «этикетка» «фотолюбитель» является весьма условной.
Искусство, художественность, зоркость глаза... В этих словах закодировано многое: талант, трудолюбие, культурный уровень, свой взгляд на мир, свой почерк, простота, ответственность перед обществом, временем, историей и искусством.

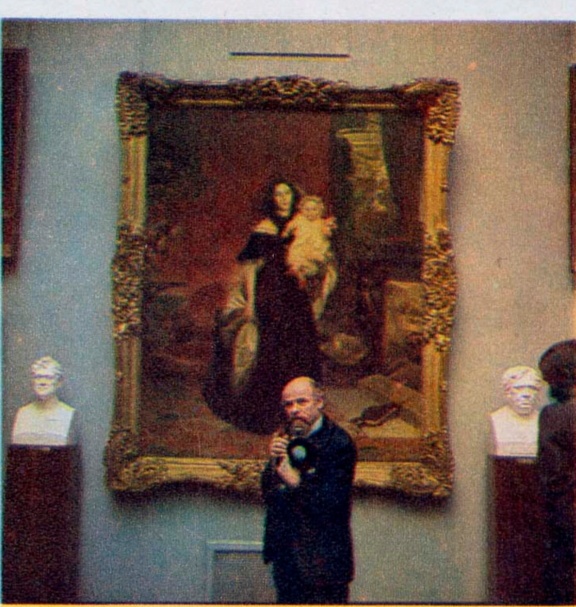
Окончание см. на стр. 25

СЛАЙД-КЛУБ

ПРИГЛАШЕНИЕ К РУБРИКЕ

Есть категория фотолюбителей, перед которой наш журнал, по-видимому, еще в большом долгу. Во всяком случае, многие из писем, пришедших в ответ на нашу просьбу высказать свои пожелания и предложения для этого номера, содержат упрек в недостаточном внимании к целой области фотографии, которая между тем приковывает все более пристальный интерес и становится весьма популярной.
Речь идет о цветной фотографии, о слайдах.
Действительно, «СФ» публикует сравнительно мало цветных снимков. В какой-то степени это объясняется техническими возможностями журнала — мы печатаем в цвете лишь обложки и вкладки, да и то не в каждом номере. Расширить эту «территорию» пока не представляется возможным, но подумать о более целесообразном ее использовании, пожалуй, необходимо.
Откликаясь на многочисленные просьбы наших читателей, мы учреждаем на наших страницах «Слайд-клуб», периодичность и содержательность заседаний которого будет во многом зависеть от вашей, дорогие товарищи, активности. К участию в его работе приглашается каждый, кто интересуется цветной фотографией не просто как средством механического воспроизведения красок мира, но как способом реализации творческого замысла, художественной идеи. Мы надеемся не только представить на вкладках наиболее интересные работы слайдистов, но и начать серьезный разговор о некоторых содержательных и стилевых тенденциях цветной фотографии в нашей стране.
В этом номере — первое знакомство, «день премьер». Перед вами — слайды из нашей почты. Как вы можете убедиться, и география их авторов, и направления творческих поисков достаточно разнообразны. Думаем, круг членов слайд-клуба будет расширяться от выпуска к выпуску.
Итак, в добрый путь. Мы ждем ваших писем, снимков, информаций обо всем интересном, что появляется в мире слайда.





Д. ЛУГОВЬЕР
Старая крепость

В. КОРНЮШИН
Двойной
портрет

В. КОРНЮШИН
Фотограф
Г. Бинде









В. ВОРОБЬЕВ
Снегири

В. ХОЛОСТЫХ
Лук

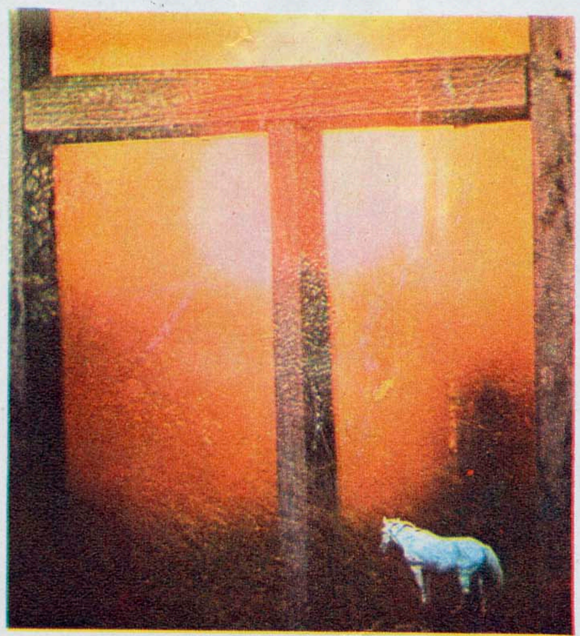
В. КОРЕНЧУК
Закат

В. ИВАНЧЕНКО
Извержение

В. ДОРОЖИНСКИЙ
В Новоафонской пещере

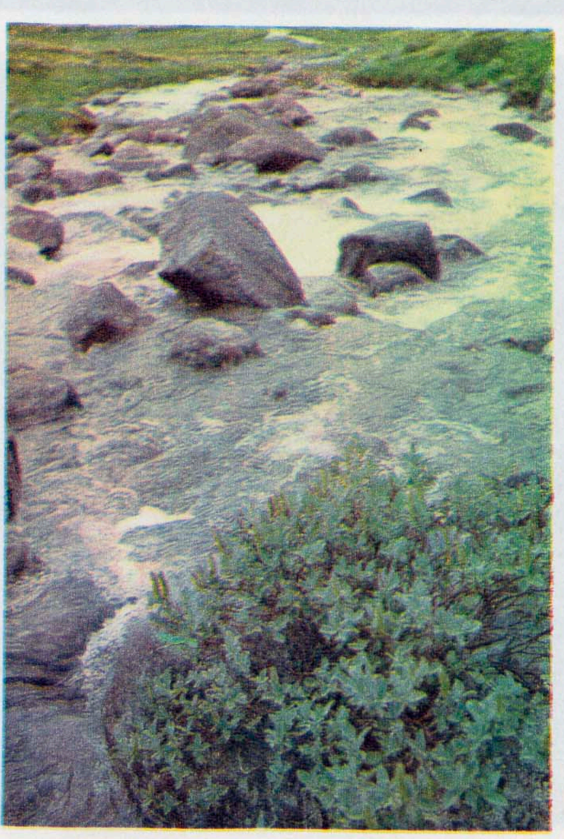
А. ПАЛЬМ
Цветы

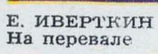












Е. ИВЕРТКИН
На перевале

Б. ОЛЕШКИН
Окно

В. ЯКОВЛЕВ
Порт

Р. ЗВЯГЕЛЬСКИЙ
Врач

В. МИШИН
Берег

...По случаю 60-летия Великого Октября в Вильнюсе, в республиканском Дворце культуры профсоюзов, была открыта выставка работ фотолюбителей Литовской ССР. Среди ее посетителей, как правило, возникали споры о художественности этих работ и вообще о современной фотографии. Некоторые художественную фотографию понимают как самостоятельную область искусства, отличительная черта которой заключается в документальности мгновения. Другие придерживаются устаревшего мнения: мол, фотография подражает графике, живописи и поэтому не имеет права называться иначе как ремеслом.

Представителей любительской фотографии на выставках часто шокируют те работы, в которых авторы отказались от мелких, маловыразительных деталей, подчеркнули ритм света и теней, использовали необычный ракурс и т. д. По мнению этих людей, такая фотография лишена документальности обстановки, среды.

Но ведь в художественной прозе тоже не встретишь протокольных описаний интерьера или гардероба героев. Внимание читателей должно быть сосредоточено на их внутреннем мире. В художественном фотопортрете самое главное — духовный мир, этой задаче и должен быть подчинен отбор деталей. «Пестрота» подробностей здесь может только помешать.

В мире искусств не существует ни рецептов, ни стандартов, ни указательных таблиц...».

Р. Огинскас,
Вильнюс

БЛАГОДАРИМ ВИЛЬНЮССКОГО ФОТОЛЮБИТЕЛЯ ЗА СЕРЬЕЗНЫЕ, ИНТЕРЕСНЫЕ МЫСЛИ. МНОГИЕ ИЗ ЕГО СУЖДЕНИЙ ЗАСЛУЖИВАЮТ ВНИМАНИЯ И ОТДЕЛЬНОГО РАЗГОВОРА. Р. ОГИНСКАС УДОСТОЕН ПРИЗА «СФ» ЗА НАИБОЛЕЕ СОДЕРЖАТЕЛЬНОЕ ПИСЬМО, ПРИСЛАННОЕ НА КОНКУРС ЧИТАТЕЛЕЙ.

«Смотришь старые журналы и поражаешься, как увлекательны страницы истории советского фоторепортажа. Настоящий кладезь талантов и творческих идей! Почаще рассказывайте о ветеранах — у них есть чему поучиться».

И. Павленко,
Харьков



В ЭТОМ НОМЕРЕ: КОНСТАНТИН СИМОНОВ О РОМАНЕ КАРМЕНЕ; РОМАН КАРМЕН О ФОТОРЕПОРТАЖЕ (СТР. 26—27).

«Мне кажется, не все снимки, помещенные в журнале, имеют общественный интерес, например обложки № 12, 1977 и № 5, 1978. Возможно, они и оригинальны по исполнению — но и только. Думаю также, что снимок «Девушка с дыней» (1978, № 5) является типичным подражанием, в данном случае не оригинальным, живописи прошлых веков. Вполне возможно, мои сомнения вызваны моим односторонним пониманием, что такое «общественная потребность». Надеюсь, эти сомнения исчезнут после соответствующих публикаций в вашем журнале по интересующему меня, да и не только меня, вопросу».

В. Бусыгин,
Москва

ВОТ ЕЩЕ ОДНА ВАЖНАЯ ТЕМА ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ. ЖДЕМ ВАШИХ ПИСЕМ ПО ЭТОМУ ПОВОДУ И НАДЕЕМСЯ ПРОДОЛЖИТЬ РАЗГОВОР В ЖУРНАЛЕ.



«Меня интересует творчество старых фотомастеров, поэтому я внимательно слежу за вашими публикациями в рубриках «Страницы истории» и «Знаете ли вы?..». В начале года у вас промелькнула коротенькая заметка об одном из первых в России фотографов-художников Вильяме Каррике, шотландце по происхождению. Я знаю многих отечественных фотомастеров середины и конца прошлого века, но имя Каррика встретил впервые. Судя по всему, это был примечательный фотограф, если его труд высоко ценили русские художники и ученые. Интересно было бы подробнее познакомиться с работами Каррика и с его жизнью».

В. Пугачев,
Саратов

«Я слесарь-монтажник. Очень люблю фотографировать. Снимаю года тричетыре, но серьезно начал заниматься только полтора года назад. Постоянным читателем «СФ» являюсь первый год. С нетерпением жду каждый номер журнала. Встреча с ним — это увлекательное путешествие в мир фотографии. В каждой статье я нахожу что-то новое и интересное.



Мне хотелось бы со страниц вашего журнала узнать побольше о французском фоторепортере А. Картье-Брессоне, увидеть его работы. Имя этого фотографа часто упоминается в специальной литературе, но только мимоходом...».

В. Панасюк,
Павлодар

О ВИЛЬЯМЕ КАРРИКЕ И АНРИ КАРТЬЕ-БРЕССОНЕ — НА СТР. 28—30.

«Вы часто печатаете статьи «В помощь начинающим», где рассказываете много интересного и полезного о черно-белой фотографии. В номере «48 страниц по вашим просьбам» расскажите, пожалуйста, о том, как обрабатывать цветные фотопленки, какие химикалии для этого нужны, как должна быть оборудована фотолаборатория и т. д. Думаем, эти вопросы интересуют многих».

Фотолюбители
Грозненской обл.

В РАЗДЕЛЕ «ТЕХНИКА ФОТОГРАФИИ» — ОБЗОР НАШИХ ПУБЛИКАЦИЙ ПО ЦВЕТНЫМ ФОТОМАТЕРИАЛАМ, А ТАКЖЕ ОТВЕТЫ НА САМЫЕ РАСПРОСТРАНЕННЫЕ ВОПРОСЫ ИЗ НАШЕЙ ПОЧТЫ.

«Пишет вам начинающий, «желторотый» фотолюбитель-подросток. Я прочел (даже изучил) статью Л. Шерстенникова «Формула успеха». Статья глубокая, она заставляет о многом подумать. Раньше я снимал, печатал, показывал друзьям, даже хотел опубликовать свое «художество» и не задумывался над тем, без чего нельзя сделать хорошую фотографию. Теперь отношусь к делу серьезнее. Благодарю автора за прекрасный урок нам, фотолюбителям, а редакции желаю побольше хороших фотографий и статей».

П. Рябов,
Москва

ОЧЕРЕДНАЯ БЕСЕДА Л. ШЕРСТЕННИКОВА С ЧИТАТЕЛЯМИ — НА СТР. 43. НА ЭТОТ РАЗ — РАЗГОВОР О ПРИСЛАННЫХ В РЕДАКЦИЮ СНИМКАХ.

«Нельзя ли оживить журнал юмором? Ведь как интересно читать такой журнал...».

Ф. Кондратенко,
Немчиновка
Московской обл.

СВОИ ФОТОШУТКИ ПРЕДЛАГАЕТ ВНИМАНИЮ СОВЕТСКИХ ЛЮБИТЕЛЕЙ ЮМОРА НАШ ЧИТАТЕЛЬ ИЗ ЧЕХОСЛОВАКИИ ФРАНТИШЕК ДОСТАЛ (стр. 46).

РЕДАКЦИЯ БЛАГОДАРИТ ВСЕХ ЧИТАТЕЛЕЙ, ПРИНЯВШИХ УЧАСТИЕ В СОЗДАНИИ ЭТОГО НОМЕРА.

48
СТРАНИЦ ПО ВАШИМ ПРОСЬБАМ

О РОМАНЕ КАРМЕНЕ

Константин СИМОНОВ



Снимает фоторепортер Роман Кармен

Летом 1936 года наше еще не нюхавшее пороху поколение смотрело на экранах первые выпуски фронтовой кинохроники, присланной из сражающейся Испании кинооператором Романом Карменом. Он снимал там, в Сантандере и Бильбао, Толедо и Мадриде, самое начало тех долгих и жестоких боев с фашизмом, в которых потом всем нам так или иначе пришлось принять участие, прежде чем они кончились падением Берлина. Всматриваясь теперь в кадры старой, снятой Карменом испанской хроники, я понимаю то, чего не понимал по неопытности тогда, много лет назад, — какой тяжкий и мужественный труд фронтового кинооператора стоит за этими кадрами осажденного Алькасара или сражающегося Мадрида! Сейчас я понимаю, какая мера опасности подстерегала человека, снимающего какую-нибудь, казалось бы, не столь эффектную на экране перебежку солдат или наступающие под пулеметным огнем республиканские цепи.

Я не был знаком с Карменом в ту пору, когда он вернулся из Испании; я лишь несколько раз видел его издали, его рано начавшую седеть голову, его кожаную испанскую курточку на молнии с орденом Красной Звезды — одним из самых первых боевых орденов, полученных у нас людьми искусства в те, еще продолжавшие считаться предвоенными 30-е годы.

...Военные хроники, снятые Карменом до Великой Отечественной войны, заставляли предполагать, что у человека, державшего в руках этот аппарат, мужественная душа, неугомонный характер и железная выдержка в работе.

И первые же личные встречи на войне подтвердили все эти предположения.

На каких только дорогах мне не доводилось встречать Кармена во время войны: и на Западном фронте, и на украинских фронтах, и на Одере, и на площади перед рейхстагом, и в Карлсхорсте, в зале, где подписывался акт о безоговорочной капитуляции фашистской армии.

Я видел его и веселым, и злым, и здоровым, и больным, охрипшим,





простуженным, забинтованным, еле державшимся на ногах, но всегда и всюду снимавшим, снимавшим, еще раз снимавшим, невзирая на погоду и непогоду, обстрелы и бомбежки, дорожные пробки, заносы и прочие, как говорится, привходящие обстоятельства. Четыре года он летал, ездил, ходил и ползал дорогами войны. И если правильно говорят, что талант — это труд, то это был поистине свирепый труд, густо замешанный на опасностях и лишениях.
Не буду перечислять всего, что было сделано Карменом за годы войны. Для того чтобы выразить мое отношение к его работе военных лет, скажу лишь одно — кинохронику времен Великой Отечественной войны так же нельзя представить себе без работ Кармена, как невозможно представить себе наши газеты военного времени без публицистики Эренбурга. И думая о работах Кармена, сделанных за послевоенные годы, я мысленно перекидываю мостик от тех военных работ к этим. И не только потому, что среди послевоенных оказались и новые военные работы, такие как фильм о сражающемся Вьетнаме, но и потому, что дух мужества сопровождает Кармена и в тех его фильмах, которые, казалось бы, наполнены самым мирным содержанием. К его фильмам о нефтяниках Каспия можно было бы поставить эпиграфом слова поэта «И вечный бой...». Бой с трудностями, с природой, со стихией, стремление преодолеть, казалось бы, непреодолимое. Потом были фильмы о Кубе, о Чили и о других странах Латинской Америки. Был гневный фильм о томившемся в те дни в застенках фашистской хунты Луисе Корвалане...
Но деятельность Кармена не исчерпывается тем, что он сделал в кино. Роман Кармен соединяет в одном лице и «бывалого человека», необыкновенно много видевшего и активно участвовавшего с киноаппаратом в руках во многих исторических событиях, и литератора — человека, владеющего пером. Особенно весома в этом смысле его как бы итоговая книга «Но пасаран!». На всем протяжении этой книги речь идет о значительных событиях; материал, который в ней дается, всегда интересен и достоверен. Как литератор и журналист — Кармен всегда опирается на тот непреложный фундамент фактов, которые он сам десять, двадцать или тридцать лет назад снял на пленку. В книге, как мне думается, очень к месту дано отступление в собственную биографию Кармена.
Для читателей журнала «Советское фото», наверно, будет особенно интересно еще раз обратиться к той части книги, где Роман Кармен рассказывает о периоде своей жизни, посвященном фотожурналистике, о ее влиянии на всю последующую жизнь человека, многолетняя работа которого представляет собой выдающееся явление в мировой документальной кинематографии.

Роман КАРМЕН

ШКОЛА ЖУРНАЛИСТИКИ

ФРАГМЕНТЫ КНИГИ «НО ПАСАРАН!»

После Октябрьской революции отца потянуло в родную Одессу, где он с головой ушел в пропагандистскую работу в большевистской печати, в Политуправлении Красной Армии. А когда Одессу захватили белогвардейские войска, однажды ночью застучали приклады в дверь нашей квартиры... Красная Армия, освободившая Одессу, выпустила из белогвардейской тюрьмы умирающего, замученного отца, и вскоре толпы людей проводили его в последний путь.
Как жалею, что не сберег подаренный мне отцом дешевый фотографический аппарат — коробочка «Кодак», сыгравший, как сейчас вижу, решающую роль в моей жизни. Сохранился только пожелтевший крохотный снимок — я сфотографировал отца незадолго до его смерти. Первый мой фотографический снимок!..
Москва предстала передо мной в разгаре нэпа... Конечно, нужно было учиться. Поступил на рабфак. Меня снова потянуло к увлечению детства — фотографии. Первые мои снимки были опубликованы в рабфаковской стенгазете. Но вот как-то мать, перебивавшаяся случайной литературной работой в начавшем тогда выходить «Огоньке», сказала: «Пойдем в редакцию».
Меня тепло встретили тогдашние руководители «Огонька» Михаил Ефимович Кольцов и писатель Ефим Зозуля. Выложил на стол довольно беспомощные любительские снимки, по которым никак нельзя было сказать, что их автор владеет искусством и техникой фоторепортажа. Однако Кольцов и Зозуля сказали мне:
— Ну, что ж, прекрасно, ты уже умеешь снимать!
Я вышел из редакции взволнованный, в руках держал маленькую карточку — мой первый корреспондентский билет. Подписан он был Кольцовым, я храню его по сей день как дорогую реликвию. А в сентябре 1923 года на странице «Огонька» появился первый снимок с подписью «Фото Р. Кармена» — я снял по заданию редакции Васила Коларова, прибывшего в Москву после сентябрьского восстания в Болгарии.
От этого номера «Огонька» я отсчитываю годы моей работы в журналистике, а впоследствии и в документальном кино. Я самозабвенно увлекся фоторепортажем. Работа в «Огоньке» была для меня большой школой мастерства.
Фоторепортаж был огромным куском моей творческой биографии, это безусловно. Фотография всесторонне увлекала меня: и изобразительная сторона этого дела, и техника — фотографические процессы, оптика, аппаратура, и кроме всего — оперативность фоторепортажа, которая всегда была для меня первейшим принципом. А впоследствии стала законом моей работы и в кинорепортаже.
Но, пожалуй, главное, что меня увлекло в профессии фоторепортера — широкая возможность видеть жизнь, все время быть со своей камерой в ее гуще...
Новое революционное искусство фотографии рождалось самой жизнью, это искусство своими корнями уходило в жизнь, в ее революционные процессы. Новое искусство фотографии рождалось в фоторепортаже... Появились представители нового искусства фотографии — А. Шайхет, В. Лобода, К. Кузнецов, М. Альперт, П. Гроховский, А. Самсонов, Н. Штерцер, Н. Петров, С. Фридлянд, Г. Петрусов... Начал выходить журнал «Советское фото», в котором помещались лучшие фотографии, на его страницах развернулась широкая творческая дискуссия о путях советской фотографии. При Московском Доме печати образовалась ассоциация фоторепортеров, ставшая творческим центром рождавшегося нового искусства советской фотографии...
Первой большой событийной съемкой, которая незабываемой вехой осталась в моей творческой биографии, были съемки похорон Владимира Ильича Ленина. Я, тогда шестнадцатилетний мальчишка, снимал в Колонном зале Дома Союзов, на Красной площади... Время от времени вспыхивают фиолетовым светом вольтовы дуги «юпитеров»—кинохроника снимает смену почетного караула, делегацию рабочих, принесшую венок, крестьян, людскую реку. Изредка снимаю и я, с трудом наводя камеру на фокус, — мешает пелена слез... На Красной площади — высокий помост, на котором гроб с телом Ленина, фанерный куб на месте нынешнего Мавзолея. Снимки у меня были плохие, помню, что я снял две дюжины стеклянных пластинок, из которых отобрал не больше шести хороших снимков.
В 1924 году я стал работать фоторепортером газет «Рабочая Москва» и «Вечерняя Москва». Заведующим иллюстрационными отделами этих двух газет был тогда начинающий писатель Евгений Петров...
Интересным было для меня сотрудничество в журнале «Тридцать дней», который начал выходить в 1925 году. В этом толстом иллюстрированном журнале с самого его возникновения я из номера в номер давал тематические репортажи... От увлечения живыми зарисовками жизни, быта, от съемок репортажа, спортивных съемок я часто устремлялся в чисто формальные поиски. Помню, как, поставив стеклянный сосуд, я долго «обыгрывал» его светом в необычных ракурсах, менял точку съемки. В «Советском фото» был помещен мой снимок — поливочный шланг, лежащий на тротуаре. В этом снимке меня привлекло сочетание световых пятен воды на асфальте, теней, резко очерченной по диагонали линии шланга. Я испытывал свойства оптики для выявления тематически главного элемента в своем снимке, выводя во внефокусность второстепенные детали и резко очерчивая главные изобразительные элементы. Этими поисками свойств оптики я занимался и в съемках портрета и деталей станка.

Окончание см. на стр. 34

ИЗ «СИМБИРСКОГО ЦИКЛА» В. КАРРИКА

Фелисити ЭШБИ



В этом году исполнилось 150 лет со дня рождения и 100 лет со дня смерти Вильяма Каррика (1828—1878) — одного из первых в России мастеров пейзажной съемки и бытового жанра. Художник по образованию, он стремился отразить в своих фотопроизведениях правду народной жизни. Каррик первым начал совершать экскурсии с фотоаппаратом сначала в предместья Петербурга, а затем в глубь России — в Ярославскую, Нижегородскую, Симбирскую, Казанскую губернии. Снимая народные типы Поволжья, Каррик мечтал издать альбом, но не встретил поддержки у представителей правящих классов. В конце концов он был вынужден продать негативы и снимки частным лицам. Так распалась коллекция, о которой В. В. Стасов писал: «Собрание... отличается не только превосходным техническим выполнением, но и большим разнообразием материала и замечательною художественностью в выборе типов, фигур и поз нашего городского и сельского простонародья. Разнообразные представители их являются здесь то в одиночку, то группами, среди разных занятий и работ своей будничной жизни». Живущая в Англии внучатая племянница фотографа, Фелисити Эшби, долгие годы занималась поиском работ Каррика — негативов и отпечатков. Она любезно предоставила «Советскому фото» не публиковавшиеся ранее снимки из «Симбирского цикла», а также статью, которую мы предлагаем вниманию читателей.

Хотя Вильям Каррик родился в Шотландии, большую часть своей жизни он провел в России.

Его беззаботное детство прошло в местечке над рекой Бирце, куда в сороковых годах прошлого века отец переправил семью из Кронштадта. Дом старшего Каррика, зажиточного шотландского торговца лесом, всегда был открыт для многочисленных друзей, для всех, кто разделял его увлечение музыкой и искусством. В основном это были русские.

Особых способностей к коммерции Вильям не проявил, зато он неплохо рисовал. После окончания Петербургской академии художеств юноша уехал совершенствоваться в Италию.

Крымская война подорвала финансовое положение семьи. Вскоре отец заболел и скончался. Вильяму пришлось вернуться в Россию. Все заботы по содержанию семьи легли теперь на его плечи.

В 1859 году молодой художник открыл на Малой Морской улице в Петербурге фотостудию. Его компаньоном стал специалист по технике фотографии шотландец Джон Мак-Грегор. Человек мягкий и отзывчивый, Вильям живо интересовался жизнью простых людей. Лишения, которые ему пришлось перенести, делали их судьбы близкими и понятными Каррику. Может быть, поэтому так удавались ему портреты «уличных типажей Петербурга» — разносчиков, столяров, поденщиков, нищих.

Фотоателье обеспечило существование семьи. И тогда Каррик задумал широкий план съемки народных типов России. В июле 1871 года вместе с Мак-Грегором он отправился в путешествие по Волге в Симбирскую губернию. За время этой поездки было сделано около 200 снимков размером 10×16 см. Вот что писал Вильям после этого путешествия матери:

«Собираясь к Брюллову (брату знаменитого русского художника, своему учителю по Академии художеств — Ф. Э.), я захватил фотографии, которые сделал по пути в Симбирск. Какое они произвели на него впечатление! Старик не успокоился, пока не просмотрел все 200 снимков».

До сегодняшнего дня сохранилось около сорока фотографий «Симбирского цикла». Сейчас уже трудно сказать, какими из них восхищался «старик Брюллов», а какие были сделаны позже, в 1875 году, но все они, бесспорно, представляют исторический интерес, и я с удовольствием передаю наиболее редкие из них редакции журнала «Советское фото».

Большим ударом для Вильяма была смерть Мак-Грегора в 1872 году. Много времени потребовалось ему, чтобы примириться с кончиной близкого друга... Оправившись от удара, он нашел нового помощника и снова отправился в Симбирск.

Сохранилось письмо Вильяма к матери с обратным адресом: «Симбирская губерния, хутор Нагорный, Николаю Михайловичу Соковнину». Письмо датировано 1 августа 1875 года. В нем есть такие строки:

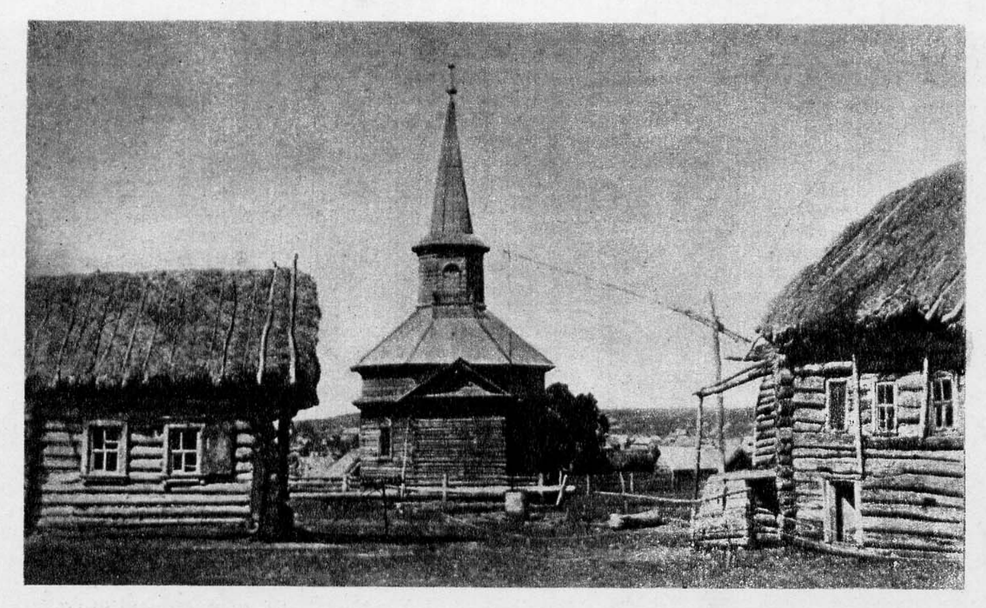
«Прошел по тем местам, которыми мы с Мак-Грегором любовались летом 71-го, душа полна воспоминаниями. Утром вчера что-то плохо работалось, зато после обеда сделал несколько очень удачных снимков. Боюсь, к тому времени, как мы доберемся до Нижнего, погода совсем испортится, поэтому придется ехать прямо в Рыбинск. Жаль, если мне не удастся поснимать в окрестностях Нижнего. Не знаю, смогу ли приехать сюда снова следующим летом. Уж очень туго с деньгами. В этом году мне удалось добраться только до Нижнего. Даже если погода будет нам благоприятствовать, не уверен, что мне удастся побывать во всех местах, которые я наметил. Сашура (жена Вильяма — Александра Маркелова, переводчица и журналистка — Ф. Э.) пишет, что у них пока все хорошо. Дети, правда, часто шалят. Очень хочу вернуться поскорее домой и с новыми силами взяться за работу. У меня столько планов на будущее!

...Вчера проснулся в прекрасном расположении духа. Солнце светило вовсю, поэтому мы, наспех позавтракав, отправились в соседнюю деревню, где я снял 12 удачных снимков. Домой вернулись к полудню и до обеда успели сделать еще шесть негативов. Снимали крестьян на живье. Поработалось в этот день прекрасно. К вечеру же небо нахмурилось. Не знаю, удастся ли сегодня поработать — солнце то появляется, то снова скрывается за облаками. Как только погода установится, мы с Соковниным поедем в деревню Чубаш, говорят, там прекрасные места. Потом мы вернемся к Волге и пойдем вверх по течению на Рыбинск, а там уже до Малой Морской рукой подать...».

Но домой Каррик вернулся подавленным. В начале сентября его мать писала дочери: «По полдня лежит на диване. Ни сил, ни желания работать нет, угнетен. Его поездка на Волгу, кажется, не удалась. Вильяму пришлось занять 300 рублей на эту поездку, из которых 150 он оставил жене. Можешь себе представить, как он жил все это время...».

Но уже в следующем письме мать с радостью сообщила: «Дела наши идут прекрасно. Вильям чувствует себя хорошо. Теперь я, наконец, знаю о причине его болезни. Оказывается, где-то по пути из Симбирска затеряли его негативы. Вильям сходил с ума от беспокойства. Когда же это недоразумение выяснилось, Вильям совершенно поправился. Бедный, разве можно так переживать из-за каких-то негативов».

Вильям Каррик продолжал снимать портреты на Малой Морской до октября 1876 года, а незадолго до смерти матери перевез свою фотостудию на Васильевский остров. Работал он все с тем же увлечением, мечтал о просторной фотостудии с прозрачным потолком, но на ее устройство постоянно не хватало денег. Прервала его работу безвременная кончина в 1878 году. Сейчас, спустя сто лет, мы имеем возможность любоваться его «Разносчиками» и «Симбирским циклом» — тем малым наследием этого чуткого человека и большого художника, которое удалось найти...







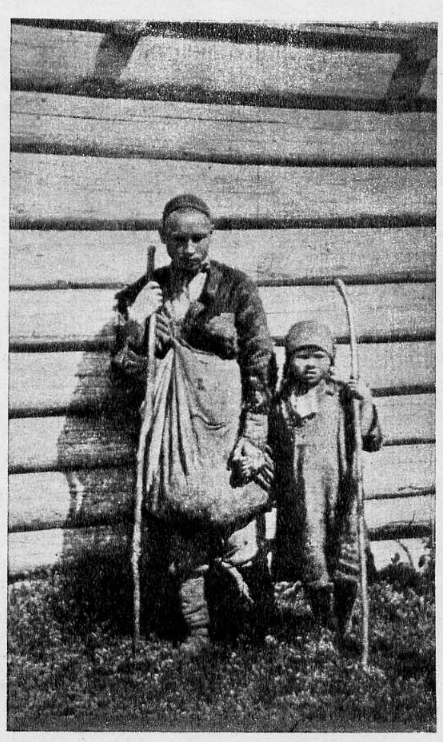






Фото Вильяма КАРРИКА

Церковь в старом русском селе

Крестьяне на ярмарке

Крестьянин с лопатой

Нищие

Мордовка в национальном костюме

На пароме

К стр. 28

Вильям Каррик с сестрой

ТВОРЧЕСТВО ЗАРУБЕЖНЫХ МАСТЕРОВ

Фото Анри КАРТЬЕ-БРЕССОНА

Из фотоальбома «Человек и машина»

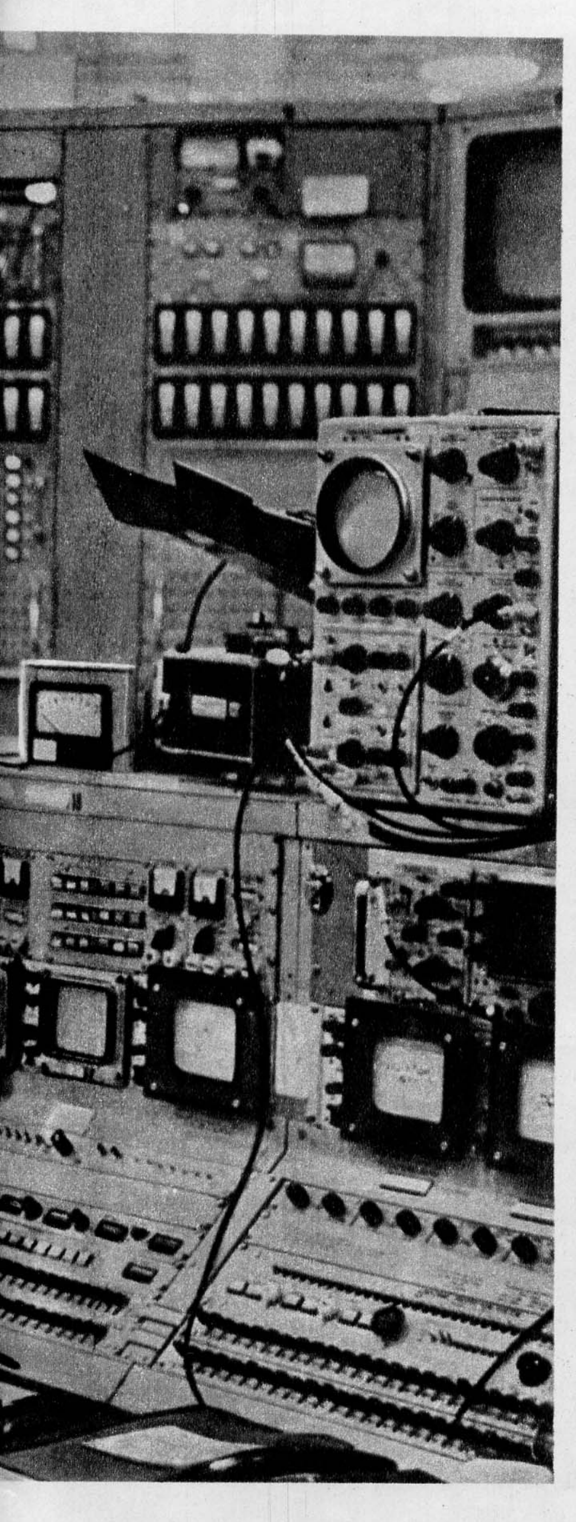
Анри Картье-Брессон родился в 1908 году. Фотографией начал заниматься еще будучи школьником. Но предпочтение отдавал живописи (акварели). Всерьез увлекся фотографией в начале 30-х годов. Широкую известность принесли ему работы, сделанные в 1933 году в Испании. Во время второй мировой войны участвовал в борьбе против фашистских оккупантов. Был узником концлагеря. Совершил побег, участвовал в подпольном движении. После войны Картье-Брессон возобновил профессиональную работу в фотографии. В 1946 году вместе с Р. Капа, Д. Сеймуром, Г. Роже, В. Бишофом основал группу «Магнум».

Большинство известных произведений создано им в многочисленных поездках по миру.

Работы мастера неоднократно экспонировались на выставках.

Анри Картье-Брессон — автор множества фотокниг. «Человек и машина» — одна из книг, вышедших в 70-е годы.





ГЛАЗАМИ ФИЛОСОФА

Л. АННИНСКИЙ

Передо мной — изданный в Париже альбом фотографий Картье-Брессона. Тема замечательная: «Человек и машина».
Как сказали бы парижане лет семьдесят назад, — знаменитый сюжет, знаменитый исполнитель. Ну, впрочем, Анри Картье-Брессон — что угодно, только не исполнитель. Это даже не мастер в обычном понимании. Я бы сказал, что это — философ в фотографии. И, безусловно, — это уникальная творческая судьба.
Первые снимки — в Испании 30-х годов (разбитые дома, покалеченные дети). Потом — гитлеровский концлагерь и посмертная выставка в Нью-Йорке (думали, что Картье-Брессон погиб, но он уцелел — чудом). Потом — тридцать лет работы. Один из эпизодов ее — альбом о Москве (1955 г.). Сегодня семидесятилетний Картье-Брессон — не просто самый знаменитый фотограф Франции; это человек, чье имя само собой возникает в сознании француза при слове «фотограф».
Теперь о сюжете. Человек и машина. Мало найдется понятий, которые при соединении высекали бы такой сноп противоречивых мыслей, ассоциаций и эмоций, как эти два, особенно сейчас, когда под триумфальное шествие НТР гуманитарии взывают к человеку как таковому, но кажется, что «как такового» ничего уже вообще не существует — всякая эмпирическая подробность бытия готова стать символом и знаком.
Заметим себе эту власть контекста как черту новой реальности: тут разгадка удивительной технической «непритязательности»

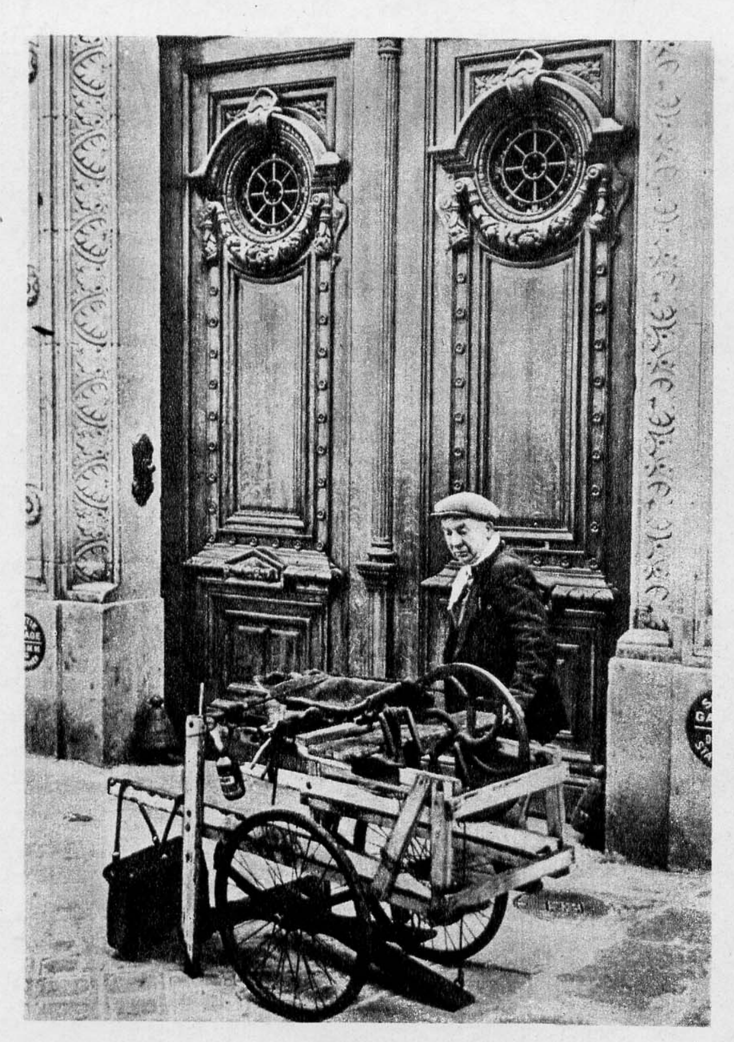






Фото
Анри
КАРТЬЕ-
БРЕССОНА

Из фотоальбома
«Человек
и машина»

Картье-Брессона, о которой столько написано в критике. Он не признает ни штатива, ни вспышки, ни широкоугольного объектива, ни «телевика», ни смазанных изображений, ни даже элементарного кадрирования при печати: снимок или удался, или не удался; «кадрировать» — значит изощряться...
Так чем же он берет? А вот чем: уникальным чувством духовного контекста. Изумительным знанием того, где, как, каким идеологическим, философским, нравственным смыслом наполнится остановленное затвором мгновение. Фотограф Картье-Брессон поднимает к глазам обыкновенную «лейку» и нажимает на спуск, как это делают миллионы других профессионалов или любителей. Философ Картье-Брессон чувствует, в каком перенасыщенном духовном «бульоне» варится сегодня эмпирика.
Сотня снимков, сделанных в разных концах мира за тридцать лет послевоенных странствий. От древнего тележного колеса, увиденного в Индии, до марсианских приборов космического центра в Хьюстоне. Все подписи — в конце тома, а тут — только фотографии; материал, свет, пластика. Впрочем, тексты около снимков есть: высказывания о машинах. От Софокла до Корбюзье и от Маркса до Эйнштейна. Высказывания, непрерывно спорящие между собой, иногда прямо сталкивающиеся, они символизируют тот самый перенасыщенный «идеологи-

ческий раствор», в котором всякая деталь видимого мира ощущается в магнитном поле ценностей того или иного ряда.

Способность Картье-Брессона держать в сознании «оба ряда» и видеть вещи в свете противоречивых тенденций позволяет его критикам извлекать из его работ вполне противоположные выводы. Пример тому — два предисловия к альбому. Автор одного из них, Брюс Мак-Кензи, видит в работах Картье-Брессона трогательный диалог человека с техникой («интимный» диалог, — пишет он). А автор другого, Этьембль, пишет совершенно об ином: о новом варварстве цивилизованного человека, о его «блистательном свинстве» и о том, что Генри Форд, чьи славословия в адрес автомобиля красуются в альбоме Картье-Брессона, процитирован ради разоблачения его фарисейства.

Из фотоконцепции Картье-Брессона можно извлечь крайние точки зрения: его взгляд достаточно объемен и широк. Но позиция, им проводимая, тоньше и вернее.

Мне легче определить эту позицию от противного и начать с того, каких элементарных решений темы Картье-Брессон избегает.

Таких элементарных решений — два.

Первое. Машина — великое достижение человеческой цивилизации. «Прогресс неизбежен» (Дизраэли). «Без машины человек ничто, с машиной — все» (Карлейль). «Друг, разве ты не восхищен тем, как звезды отражаются в рельсах?» (Томас Вулф).

Легко представить себе пластический эквивалент такой концепции. Мощь объемов — чистота плоскостей — захватывающий узор проводов — приводов — трансмиссий... Рефлексы на рельсах. Со штативом и с движения. С бликами и блицами. На любой современной фотовыставке можно увидеть такие фотогимны индустрии. Только не в альбоме Картье-Брессона. Такой машинизации он не видит. А если видит — отрицает.

Второй вариант. Машина — исчадье дьявола. Молох. От машины надо бежать. Куда угодно. В поля, в леса, в интим, под сень струй. «Мы варвары» (Экзюпери). «Радостно жить в человеческом ритме, а не в том, который навязан хронометром» (Симон Вайль). «У нас претензии творцов и инстинкты четвероногих» (Винвуд Рид).

Можно снимать человека в противовес машине. На пейзанской травке. Или в «человеческих ритмах» — в непричесанности «жанра», в потоке случайных деталей «подсмотренного быта», где человек будто бы «сам по себе».

К пейзанству Картье-Брессон относится с улыбкой. «Жанра» у него мало. Он может снять студентов (или хиппи?), сидящих на травке и играющих на дудочке (фон — машины). Он может отметить забавную гримасу итальянки, слушающей прения автовладельцев. Но суть в другом. Не «репортерские мгновения» ловит его камера. Художественный контрапункт человека и машины в его работах осознан как фундаментальная, не зависящая от репортерского «попадания» черта современного бытия. Однозначному решению эта проблема не поддается. У Картье-Брессона она и не сведена к тому или иному краю, а именно развернута во всем богатстве оттенков и возможностей — противоречивых, взаимодействующих, взаимовызывающих.

Во внушительных технологичных общих планах у Картье-Брессона мелькает человек. Едва виднеется меж колес, валов, валиков — напрягся, изогнулся, помогает машине. Меж приборных щитов, экранов, табло, меж белоснежных плоскостей — вон он, черненький, задрал ноги в кресле. Думает. Он тревожно мал среди колес. Он смешон, трогателен. Но без него этот мир машин не двинется с места.

Но вот он на первом плане — человек. Машина — на втором. Иной вариант того же сюжета. Тощий индийский мальчик прижался к матери, в глазах — недетская горечь. А сзади — то самое, древнее деревянное колесо... Знаете, какое ощущение от этого снимка? Бессилие машины помочь человеку. Как хрупки, ломки эти деревянные веретена, эти планочки и шестики примитивных машин. Как беззащитно раскрыт, распахнут деревянный станочек парижского точильщика. И как уязвимы за его спиной деревянные кружева резной старинной двери.

Кто тут в ком нуждается? Кто без кого «обойдется»?

Сформулировать однозначно концепцию Картье-Брессона — значит заведомо обеднить ее, ибо фотограф говорит не рассудку, а глазам, целостному взгляду. Попробую, однако, сформулировать.

Человек нуждается в машине и машина в человеке. Да, это сосуществование бывает трагично. Но ведь и любой другой вариант может оказаться трагичным. Мы страдаем от машин, но столько же страдаем — от слабости машин, от недостатка, от отсутствия машин. Глупо торжествовать по поводу мощи машинерии, еще глупее мечтать о райских кущах, где не пахнет бензином. Век кибернетики и автоматических станков так же полон человеческой боли, как век ручного ворота и аркебузы, ибо источник боли — не в технической, а в духовной сфере. Что же делать? Жить. Не бороться против того, что все равно неизбежно, ибо нельзя остановить прогресс науки, техники, инженерии, количественного знания... Но — качество! Но — боль! Но — неизбежному — придавать человеческое лицо...

Легко это не бывает. Легко ничего не бывает в сфере духа. Ни среди ветряных мельниц, ни среди компьютеров.

В поте лица добывает человек хлеб свой. Мучительно ищет смысла бытия. Мучительно — этим и счастлив.

Анри Картье-Брессон — свидетель бытия современного человека — с любовью и состраданием всматривается в его лицо.

ШКОЛА ЖУРНАЛИСТИКИ

Окончание. Начало см. на стр. 27

Экспериментировал я и в светотеневой гамме — высвечивал ярким пучком света главный элемент или, наоборот, вычерчивал его силуэтным пятном, высвечивая фон. Увлеченно и вдумчиво я работал над проблемами линейной композиции кадра.

Я был ярым противником так называемой художественной фотографии. Очевидно, в этом выражалось подсознательное очень свежее отношение к искусству фотографии. Художественность я видел в использовании свойств фотографической техники, то есть в оптике, светотени, композиции, скорости затвора... Если вспомнить мои портретные съемки — в этом опять-таки был воинствующий протест против художественно-размазанных съемок моноклем. Используя резко рисующую оптику, я делал портретные снимки, на которых была вычерчена каждая пора кожи, ощутима была влажность вспотевшего лица рабочего человека, резкость волос, ресниц, зубов. Я был убежден, что фотография не должна рабски копировать живопись, считал, что искусство фотографии должно утверждаться своими самобытными путями. Очень гордился почетными дипломами, которыми были отмечены мои работы в 1926 году в Доме печати на первой выставке советского фоторепортажа и в 1927 году на выставке «10 лет советской фотографии».

В поисках выразительных средств я не избежал и увлечений «левой фотографией». Не обошлось без влияния Родченко, искусство которого меня восхищало. Несколько моих фотографий в 1927 году были напечатаны в журнале «Леф». Например, такая фотография: вечером 7 ноября 1927 года я снял московскую иллюминацию с многократной экспозицией на одну пластинку. Тут были и зигзаги, проведенные автомобильными фарами, и композиционно в углах расставленные большие римские цифры X, и бесформенные световые пятна, прочерченные на пластинке праздничным фейерверком. Журнал жадно ухватился за эту «новаторскую» фотографию, напечатал ее, я был горд. Но наряду с формальными поисками, которые сопутствовали моей работе, основным направлением был событийный репортаж. Из запомнившихся мне фоторепортажей была серия снимков, снятых на торжественном пуске первой советской гидростанции Волховстрой... Снимал открытие Шатурской электростанции... В 1928 году я снимал приезд в Советский Союз Алексея Максимовича Горького, для встречи его я выехал на границу в Негорелое... Фрунзе, принимающий парад войск на Красной площади... Михаил Иванович Калинин, я снимал его в приемной, когда он принимал крестьян-ходоков, тепло беседуя с ними...

Да, фоторепортаж был огромным куском моей творческой биографии, он был моей страстью, школой мастерства, школой журналистики...

ИЗДАТЕЛЬСТВА ПРЕДЛАГАЮТ...

М. Лещинский. «Дважды рожденные». М., «Современник», 1977.

Более двадцати лет автор вел поиск лиц, изображенных на исторических фотографиях и кинокадрах рядом с В. И. Лениным.

«Исследования по фотографиям сводились к тому, — рассказывает автор, — чтобы выявить имена людей, разыскать их, побеседовать, побывать в местах, связанных с событиями, изображенными на ленинских фотографиях.
В связи с этим надо было познакомиться (и я счастлив, что удалось это сделать) со многими старыми большевиками, видными деятелями Коммунистической партии».

«Эта книга с невыдуманными героями. Это — документальный труд... Время, описанное здесь, выпукло и ощутимо... В ней содержится много подробностей о великом основателе нашего государства — Владимире Ильиче. Даже для меня, человека, работавшего с Ильичем долгие годы, они были неизвестны», — пишет в кратком предисловии к работе Е. Д. Стасова.

Р. Крупнов. «Фотолюбитель и фотоклуб». М., «Планета», 1977.

Автор дает рекомендации, как при Домах культуры и сельских клубах создавать фотокружки, как перейти от фотокружка к организации фотоклуба, размышляет о том, как сделать работу фотолюбителей общественно полезной. В книге приводятся примерные программы занятий, проект устава фотоклуба, даются методические рекомендации.
В разделе «Фотолюбитель овладевает мастерством» раскрываются особенности работы в разных жанрах — в портретной, пейзажной, репортажной съемке. Ценное пособие для руководителей самодеятельных творческих коллективов иллюстрировано работами участников различных фотообъединений.

М. Яковлев. «Учись фотографировать». М., «Искусство», 1977.

Автор знакомит читателей с устройством и эксплуатацией современных фотокамер, объясняет взаимодействие основных узлов аппаратов типа «Смена», «Смена-Рапид», моделей «ФЭД», «Зоркий», «Мир», «Киев», «Зенит», «Любитель», «Искра», «Москва». В книге приведены рекомендации по устранению возможных мелких неисправностей, описаны наиболее распространенные фотоматериалы и фотопринадлежности. Рассчитана на широкий круг фотолюбителей.

Л. Крауш. «Первые шаги в фотографии» (серия «Массовая фотографическая библиотека»). **М., «Искусство», 1977.**

Издание адресовано начинающим фотолюбителям, еще не знакомым с техникой и технологией фотографии, и рассчитано на самостоятельное изучение процессов съемки, проявления негативов, изготовления позитивов. Автор популярно рассказывает, как получается фотографическое изображение, какими свойствами обладают различные фотоматериалы, знакомит читателей с основами фотокомпозиции, обучает определению экспозиции, приводит режимы обработки пленок, способы печатания и обработки позитивов.

Л. Дыко. «Беседы о фотомастерстве». Изд. 2-е, переработанное и дополненное. М., «Искусство», 1977

Книга написана для подготовленных фотолюбителей, достаточно хорошо владеющих техникой съемки и печати. Она посвящена вопросам художественного мастерства, изучению средств выразительности в фотографии. В живых беседах с читателем, опираясь на конкретные примеры из практики известных фотомастеров, автор объясняет принципы композиционного, светового и тонального решения снимков. Большое внимание уделено таким важным понятиям, как смысловой центр кадра, пространство, объем, фактура предметов, динамика и покой, настроение, художественный образ.

Фотокнига «Глазами детей» (разработка темы А. Красновского, составители Л. Палей и А. Рюмин, текст Л. Палея, художник А. Рюмин). **М., «Прогресс», 1977.**

В издание входит около 140 снимков, сделанных советскими школьниками. Веселый и светлый мир открывается перед глазами, когда вглядываешься в фотографии.

«Хорошо играть с друзьями! Хорошо прижаться к маме! Хорошо жевать траву! Хорошо, что я живу!», «Зимой пошел однажды дождь арбузный с мандаринами, а летом вдруг пошел снежок зеленый и со льдинами», «Ветер, ветер, разгоняй тучи! Без них все же гораздо лучше!» Эти стихи ребят взяты эпиграфом к книге. Они очень точно выражают нешаблонность ви́дения школьников. Снимки заражают зрителя непосредственностью и озорством детского восприятия.













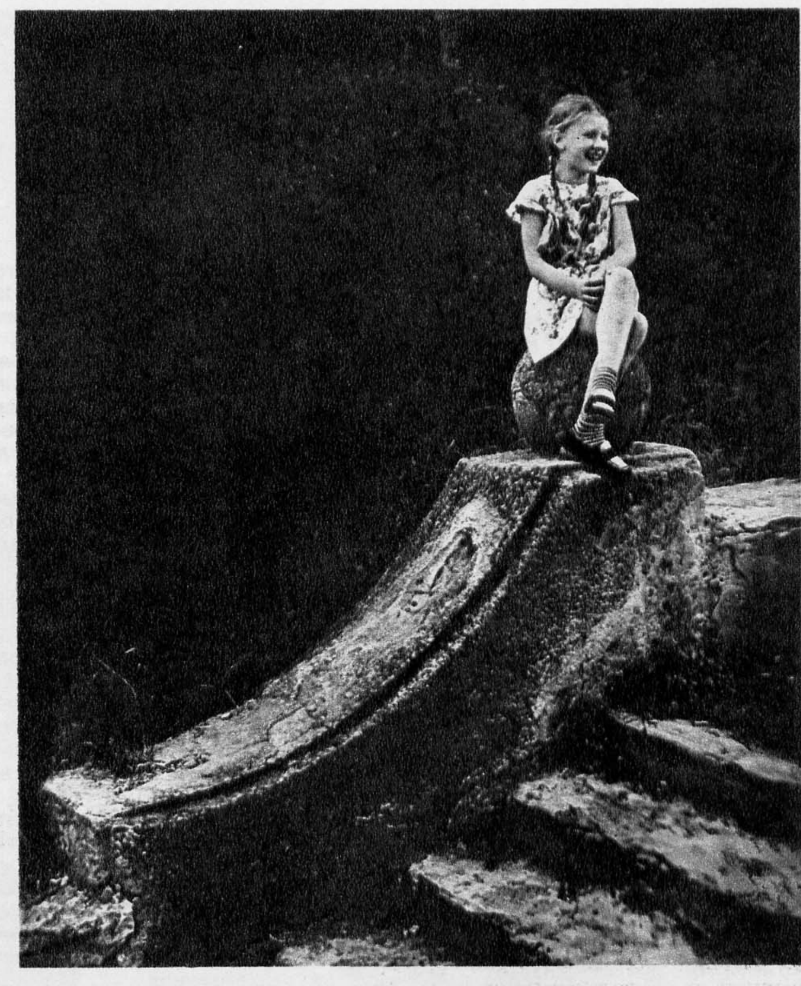
НОВЫЕ
ИМЕНА

ОТКРЫТОЙ КАМЕРОЙ

В редакцию из Курска пришел пакет со снимками. Вот что мы узнали из письма об авторе Геннадии Бодрове. Геннадию — 20 лет. Фотографией увлекся еще школьником. Занимался в фотокружке Дворца пионеров. После школы поступил на фотоотделение заочного Народного университета искусств, закончил его. Сотрудничал в качестве нештатного корреспондента в местных газетах — «Курской правде», «Молодой гвардии», «Курской неделе». Опубликовал более 200 снимков. В течение года работал фотолаборантом в Политехническом институте. Геннадий мечтает о профессиональной деятельности в прессе.
Из большого числа фотографий, присланных в «Советское фото», мы выбрали для публикации работы пейзажные и жанровые. Чем они интересны? Во-первых, тем, что сделаны в одной манере, в одном ключе. Впечатление такое, что перед нами — фрагмент одной большой серии. Об этом говорит и тематическое постоянство поисков автора, и неподдельный его интерес к миру детей — героев его снимков.
В съемке детей достичь выразительных результатов зачастую легче с помощью «скрытой камеры». И гораздо труднее — не прячась за «ширму», без «маскхалата». Стоит только попросить у них фотоинтервью, как малыши теряют всю свою непосредственность, гримасничают. Фотограф скучнеет и прибегает к спасительной «скрытой камере». Так оно вернее, надежнее. А Геннадий словно и не ведает о том, что есть иной вид съемки, кроме как лицом к лицу.
В отличие от многих своих сверстников, Геннадий Бодров не боится прослыть «консерватором», не мечется в поисках новаций и вариантов самой сложной печати. Он спокоен и деловит.
Ничего не имея против фотографического поиска (эксперимент часто бывает плодотворным), признаем все же: как отвыкли мы от такой простой, нехитрой, прозрачной, как воздух, фотографии! Боимся показаться банальными и подчас становимся претенциозными. И не чувствуем, как обедняем себя.
Думается, Геннадий Бодров прав: хочет остаться самим собой.


М. АЛЕКСЕЕВ







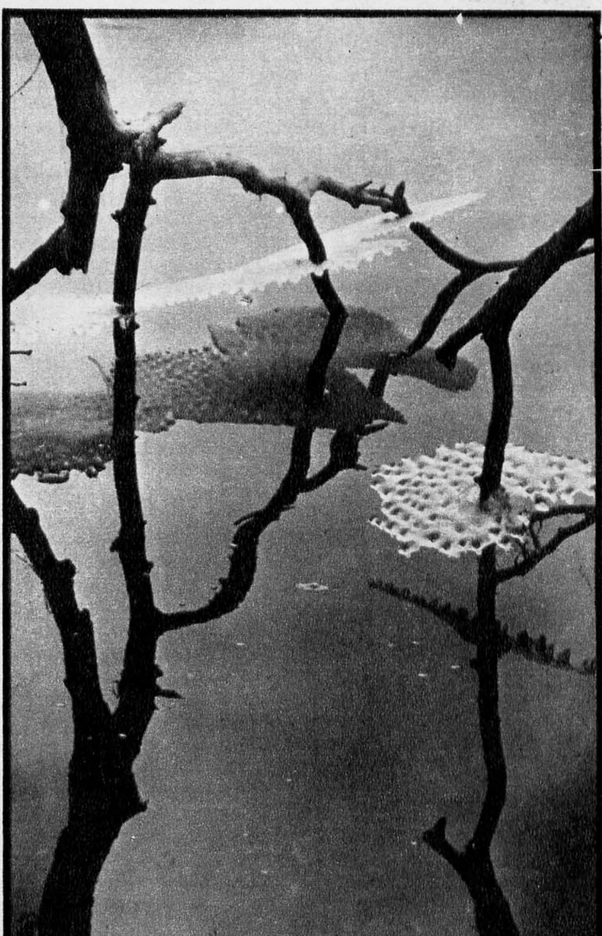


Фото Геннадия **БОДРОВА**

Интересно!

Пришла зима

Ребята с нашего двора

В старом парке

Первый ледок

РЕЗЕРВЫ: «ТОЧЕЧНЫЙ» ИСТОЧНИК СВЕТА В УВЕЛИЧИТЕЛЕ

Последнее время на фотовыставках все чаще появляются работы, привлекающие графичностью и резкостью рисунка. Структура изображения на этих снимках имеет четкое контрастное зерно и напоминает мельчайшие капельки туши или хорошо просеянный песок.

Заметно, что такие отпечатки реализовали резкостные возможности негатива полностью.

Достигается эта графичность передачи структуры в первую очередь за счет малого размера нити накала лампы увеличителя. Второй фактор — разрешающая способность объектива увеличителя. Можно сказать, что, поставив «точечный» источник света в увеличитель, вы понастоящему «откроете» резервы резкости своих негативов и своей оптики, которая, оказывается, работает много лучше, чем вы думали прежде. Однако для этого нужно провести некоторую работу: подобрать трансформатор, низковольтную лампу и установить соответствующий цоколь для нее. Возможно, потребуется и некоторая реконструкция линзовой системы увеличителя или подбор более чистых линз.

Обо всем этом наша статья.

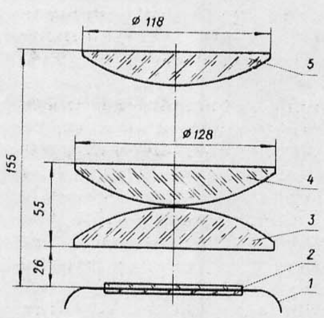


Рис. 1

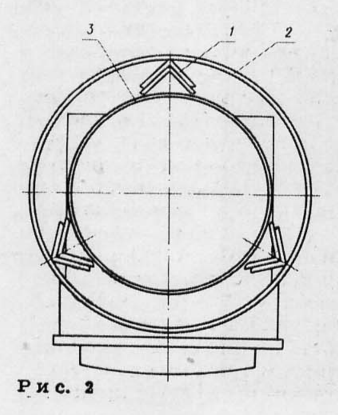


Рис. 2

Применение в фотоувеличителе источника света с концентрированным телом накала, или «точечного» источника, имеет свои преимущества и свои недостатки.

Может быть достигнута более высокая освещенность экрана, чем при использовании таких же по мощности опаловых фотоламп или осветительных биспиральных ламп в сочетании с матовым стеклом на конденсоре. Это происходит за счет повышенной габаритной яркости «точечного» источника. Соответственно снижается время экспонирования бумаги, что важно при больших фотоувеличениях.

Увеличивается глубина фокусирования за счет уменьшения реального относительного отверстия проекционной системы. Дело в том, что размер изображения нити накала, которое дает конденсор, значительно меньше размера входного зрачка объектива. Увеличение глубины фокусирования уменьшает влияние неплоскостности пленки и неточностей сборки прибора на качество отпечатка.

Наконец, применение «жесткого» направленного освещения негатива представляет интерес в тех случаях, когда стремятся получить возможно более высокий контраст на отпечатке при передаче мелких деталей изображения, например при изготовлении фотоотпечатков с микрофильмов.

Однако использование «точечного» источника света в фотоувеличителе может иметь и отрицательные последствия, которые надо учитывать при переоборудовании прибора, специально не предназначенного для работы с проекционной лампой накаливания. Несколько заметнее на отпечатках становятся царапины и пыль, которые имеются на негативе, а также следы загрязнения поверхностей оптических деталей прибора. И если в черно-белой фотографии техническая ретушь увеличенных позитивов не является сколько-нибудь серьезной проблемой, то при цветной фотопечати ретушь резко усложняется. Поэтому в мощных профессиональных фотоувеличителях для цветной печати стремятся к «мягкому» освещению негативов, используя для этого матовые просветные рассеиватели (для конденсорных и бесконденсорных систем), а также диффузные отражатели (для бесконденсорных систем).

Установка «точечного» источника света в ряде случаев может привести к неравномерной освещенности экрана. В конденсорных увеличителях, где специально не предусмотрен режим работы с «точечным» источником света, линзы конденсора имеют минимальный диаметр (превышающий на 8—10% диагональ кадра негатива), и последняя по ходу лучей плоская поверхность линзы располагается близко к фильмовому каналу, то есть к предметной плоскости. Замена «штатной» опаловой лампы на «точечный» источник приводит к появлению теневой картины оптических неоднородностей, которые, к сожалению, часто встречаются в стеклах.

По существу фотоувеличитель превращается в прибор для контроля дефектов линз и колбы лампы, так как схема освещения при малых размерах светящегося тела весьма напоминает схему освещения в приборе Теплера для контроля качества стеклянных заготовок на свили. Возможно также появление проекции нити накала в виде яркого пятнышка в центре изображения.

Чтобы избавиться от неравномерной освещенности экрана увеличителя, иногда бывает достаточно несколько увеличить расстояние от последней линзы конденсора до предметной плоскости, если это допустимо, так как при смещении конденсора в сторону источника неизбежно уменьшение поля зрения системы.

Неточная центровка «точечной» лампы может привести к ухудшению разрешающей способности увеличителя на краю поля зрения из-за нарушения коррекции аберраций объектива (по производимому эффекту децентровка изображения нити лампы — это то же, что децентровка апертурной диафрагмы объектива).

В диапазоне малых увеличений 1 : 2—1 : 5 желателен контроль разрешающей способности прибора при изменении масштаба, то есть регулировка положения источника в направлении вдоль оси системы. Это может быть произведено с помощью миры или любого полупрозрачного негатива с крупным зерном. Дополнительная контрольная операция снижает производительность труда при фотопечати, если необходимо часто и в широких пределах менять увеличение прибора. Однако в диапазоне больших увеличений (например, 1 : 10 и более) регулировка положения лампы становится необязательной.

Возрастает тепловая нагрузка на линзы объектива и в принципе желательно применение теплофильтра, если мощность лампы превышает 100 Вт.

Сравнить светотехнические показатели увеличителя при использовании различных

Относительная освещенность в центре экрана фотоувеличителя*

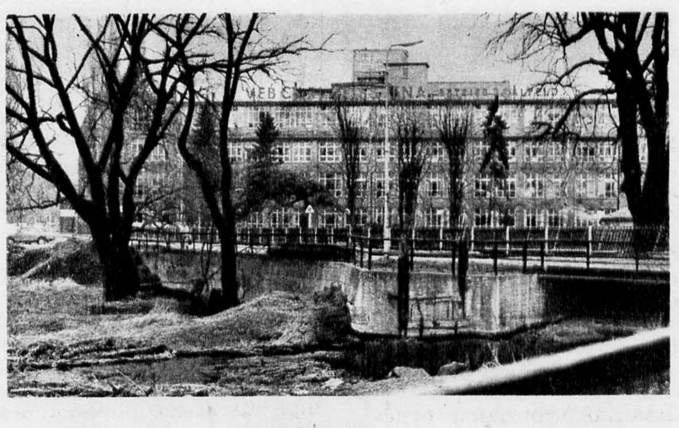
Способ освещения негатива	Относит. освещен.	Примечание
«Точечная» проекционная лампа 12 В×100 Вт с размером светящегося тела 2,5×5,5 мм (лампа ОП12×100)	1	Относительное отверстие проекционной системы 1 : 12,5 Глубина фокусирования в 3,5 раза больше, чем при использовании источника света, изображение которого заполняет входной зрачок объектива полностью
«Точечная» проекционная лампа 12 В×100 Вт с «штатным» матовым стеклом, расположенным на конденсоре	1**/25	Используется полное относительное отверстие проекционной системы, то есть 1 : 3,5
Биспиральная лампа накаливания 127 В×100 Вт с «штатным» матовым стеклом, расположенным на конденсоре	1/7	
Опаловая лампа накаливания для фотоувеличителей (с зеркальным контротражателем) 220 В × 60 Вт	1/2	

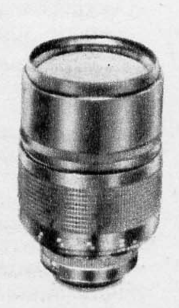
* Измерения произведены на малоформатном увеличителе «Ленинград» с объективом «Индустар-50У» 3,5/50. Диаметр конденсорных линз — 70 мм, что на 70% превышает минимально необходимый диаметр линз, соответствующий диагонали кадра негатива.

** Чем компактнее и меньше по размерам тело накала лампы, тем заметнее ослабляющее действие матового стекла увеличителя.

источников света можно по данным таблицы.
Рассмотрим условия переоборудования фотоувеличителей «Ленинград» и «Крокус-4SL» для работы с «точечным» источником.
В увеличителе «Ленинград» последняя по ходу лучей поверхность конденсора находится на достаточно большом расстоянии (18 мм) от негатива и поэтому при замене «штатной» лампы на «точечный» источник света не требуется никаких конструктивных изменений в оптической схеме прибора. При правильной настройке «точечной» лампы сколько-нибудь заметной на глаз неравномерности освещенности в плоскости изображения не наблюдается.
В популярном увеличителе «Крокус-4SL» производства ПНР расстояние от последней поверхности конденсора до пленки — 8 мм, а фокусное расстояние объектива для увеличений со среднеформатных негативов равно 105 мм. В этих условиях замена опаловой лампы на «точечный» источник света, к сожалению, не дает по-настоящему удовлетворительной равномерности освещения по полю изображения — слишком близко последняя линза конденсора находится к фильмовому каналу. Диаметр линз двухлинзового конденсорного блока — 128 мм (запас по отношению к минимальному диаметру, определенному по размеру диагонали кадра 6×9 см, составляет всего 9,2%), подъем конденсорного блока приводит к неизбежному ограничению поля зрения системы.
Однако в тех случаях, когда печатают с кадром 6×6 см и 24×36 мм, можно выполнить перестройку осветительной системы увеличителя «Крокус-4SL» в соответствии с рис. 1.
Двухлинзовый конденсорный блок приподнимается на проставках на 18—20 мм относительно базовой поверхности. Кроме того, для увеличения угла охвата конденсорной системы используется третья линза ∅118 мм в оправе (из комплекта увеличителя), которую устанавливают плоской поверхностью к источнику света на лоток для корректирующих светофильтров.
При печати черно-белых отпечатков лоток не используется, его переворачивают и на дно сверху ставят конденсорную линзу ∅118 мм.
Центровку производят относительно корпуса увеличителя, например с помощью уголковых проставок (30×30×2 мм) по рис. 2. Следует предусмотреть закрепление верхней конденсорной линзы для того, чтобы можно было наклонять колбу увеличителя.
Практически при использовании кадра размером от 56 до 45 мм (по длинной стороне) следует устанавливать объектив с фокусным расстоянием 100 мм и двухлинзовый конденсор; при размере кадра от 45 до 35 мм лучше использовать объектив F=75 мм; от 35 до 25 мм — F=50 мм и трехлинзовый конденсор; от 25 до 15 мм — F=35 мм (это может быть съемочный объектив); от 15 и менее — F=20 мм.
В качестве «точечного» источника освещения можно рекомендовать лампы: СЦ-61, ОП12×100, К12×90, КГМ12×100 и др.
На равномерность освещенности влияют также форма нити накала, расположение и форма колбы, конструкция цоколя и т. п. Подходящую лампу подбирают с учетом всех этих факторов. Низковольтное питание желательно регулировать по напряжению ступенчато или с помощью трансформатора.

А. КАН,
кандидат технических наук


Здание завода в Заальфельде


«Зоннар» 2,8/200

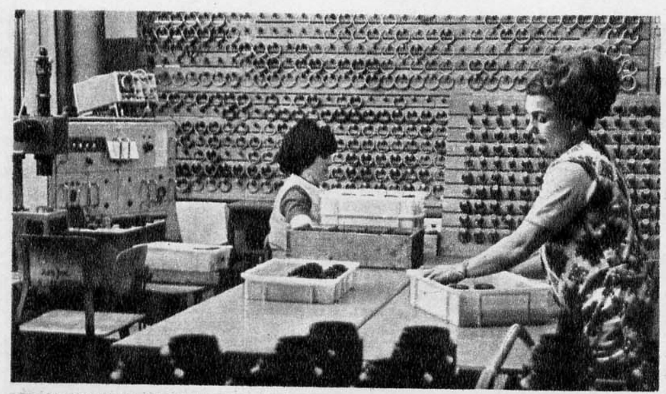

«Флектогон» 2,4/35


«Панколар» 1,8/80

СТОЛИЦА ОПТИКИ

Недавно по поручению нашей редакции на оптическом заводе в г. Заальфельде (ГДР) побывал фотокорреспондент Леонид Бергольцев. Публикуем его рассказ.

Народное предприятие «Карл Цейс Йена» — один из крупнейших в мире производителей самых различных высокоточных приборов, в том числе и оптики. Производство фотообъективов сосредоточено сегодня на заводе в Заальфельде, километрах в тридцати к юго-западу от Йены, где меня весьма любезно приняли начальник ОТК инженер Уве Шеер и начальник производственного отдела (он же руководитель штаба перспективного развития) инженер Эрих Грайнер.
С 1913 года заальфельдский завод поставлял полуфабрикаты из оптического стекла основному производству фирмы «Карл Цейс Йена».
Выпуск объективов начался в Заальфельде в 1952 году. Это были широко известные «Тессар» 2,8/50, «Зоннар» 2,8/180 (для формата 6×6) и «Зоннар» 4/300. О качестве этих «первенцев» говорит уже тот факт, что все они успешно выпускаются по сей день, хотя конструкции их постоянно совершенствуются. Например «Зоннар» 4/300 за эти годы стал легче на 500 граммов, оптический блок его заново пересчитан и имеет теперь самое современное многослойное просветляющее покрытие.
В 50-х годах начался выпуск объективов для увеличителей, а в 1960 году — производство оптики для телевидения и высокоразрешающих репродукционных объективов «Апо-Герминар».
За прошедшие годы ассортимент продукции неизмеримо вырос. Сейчас все объективы с надписью «aus Jena» или «Carl Zeiss Jena» выпускаются заводом в Заальфельде.
Качество и технический уровень производимой заводом оптики также за это время значительно повысились. Например, если в свое время однослойное покрытие линз «Т» снизило коэффициент отражения с 4 до 1,2%, то современное многослойное покрытие «МС» (от 3 до 6 слоев) довело эту величину уже до 0,2%. Это, конечно, несомненный и значительный прогресс. Тем более важный, что современная тенденция развития фотографической оптики во всем мире состоит в увеличении светосилы и в максимальном корригировании аберраций, что, с одной стороны, влечет за собой увеличение диаметра и, соответственно, площади отражающей поверхности линз, а с другой, — вследствие возрастания числа оптических элементов, — увеличение количества отражающих поверхностей, так называемых «граничных поверхностей стекло — воздух».
В нашей стране широко известны высококачественные объективы из Заальфельда: «Флектогон» 4/20, «Флектогон» 2,8/35, «Тессар» 2,8/50, «Панколар» 1,8/50, «Зоннар» 3,5/135, «Зоннар» 2,8/180, «Зоннар» 4/300, а также выпускаемые исключительно для камеры «Пентаконсикс» «Флектогон» 4/50, «Биометар» 2,8/80 и «Биометар» 2,8/120.
Продукция завода прочно утвердилась на мировом рынке, несмотря на жесточайшую конкуренцию. Она успешно продается сейчас более чем в 50 странах, в том числе, что особенно интересно, в Западной Германии и Японии, которые сами производят сегодня около 90% фотографической аппаратуры, продаваемой на мировом рынке. Трудно представить себе лучшее





В сборочных цехах завода

свидетельство конкурентоспособности объективов из Заальфельда.
Однако требования той же конкуренции настоятельно диктуют необходимость более тесной кооперации производителей внутри социалистического лагеря. В качестве одного из шагов в этом направлении инженер Эрих Грайнер высказал пожелание завода снабжать экспортируемые Советским Союзом камеры типа «Киев-6С» «штатными» объективами, выпускаемыми заводом «Карл Цейс Йена».
Недавно для камер типа «Практика» заводом начато серийное производство четырех новых объективов, еще не знакомых советским фотографам.

Название объектива	Угол зрения, градусы	Фокусировка минимального расстоян.	Размер фильтра	Длина оправы, мм	Диаметр, мм	Вес, г
«Флектогон» МС 2,8/20	93	19 см	M67×0,75	54,5	74	350
«Флектогон» МС 2,4/35	62	19 »	M49×0,75	61,2	64	250
«Панколар» МС 1,8/80	30	82 »	M58×0,75	64	64,5	300
«Зоннар» МС 2,8/200	12,5	2,2 м	M77×0,75	146,5	91	1200

Все эти объективы, конечно, снабжены автоматической диафрагмой и системой электрической передачи значения диафрагмы (для моделей «Практика» LLC, PLC2, VLC и VLC2).
К 1980 году завод в Заальфельде готовит несколько новинок. Так, разрабатываются: «широкоугольник» 2,4/28 с «плавающими» компонентами (что скорригирует этот объектив для работы в макродиапазоне), макрообъектив 3,5/50, зеркальный объектив 5,6/500 и два трансфокатора с диапазонами фокусных расстояний от 30 до 80 и от 100 до 220 мм.
В настоящее время совместно с народным предприятием «Пентакон» коллектив завода в Заальфельде работает над созданием единого рационального ряда высококачественных объективов для 35-мм зеркальных камер. И, как мне представляется, успех на этом пути в самом скором будущем будет достигнут.

Л. БЕРГОЛЬЦЕВ

СПРАВОЧНЫЙ СТОЛ

● Как получить на отпечатке рамки и канты, которые иногда используются как составная часть художественного оформления фотографии?

А. Петровский, Сочи

Технология здесь может быть самой разнообразной.
1. Темный кант по контуру. Картонный лист требуемого размера (перед экспозицией или после) положить на лист фотобумаги, прижать по контуру грузиками. Вынуть рамку с негативом и через увеличитель засвечивать кант фотобумаги, выступающий за пределы вашей картонной маски, 5—20 секунд.
2. Тонкая темная рамка и белый кант по периферии. Перед экспонированием на фотобумагу положить лист картона желаемого размера (по размерам изображения). Вокруг него с зазором уложить параллельно краям четыре картонные полоски и плотно прижать их к фотобумаге. Включить увеличитель (без негатива). Свет, попадая в зазор между картонками, образует засвеченную рамку. После такой засветки вставить рамку с негативом, перекрыть объектив увеличителя красным фильтром, убрать центральную картонку и произвести печать негатива. Оставшиеся картонные полоски предохранят края отпечатка от экспонирования.
3. Тонкий белый кант вокруг изображения и темный кант по периферии. На фотобумагу положить картонный лист по размеру желаемого изображения и засветить выступающие края фотобумаги. Вплотную к картонному листу приложить четыре картонные полоски, снять центральную картонку, подвинуть все четыре полоски внутрь на величину желаемого белого канта и произвести экспонирование основного негатива.

● Чистота сульфита натрия, видимо, влияет на работу проявителя. Как нейтрализовать примесь углекислого натрия?

С. Барууткин, Железноводск

Действительно, стабильность и качество работы проявителя улучшаются, если на 1 литр проявителя добавить 2,5 г борной кислоты.

● Проявитель «РИАП» позволяет получить негативы высокого качества, с ним удобно работать, но он, к сожалению, не всегда бывает в продаже. Сообщите его рецепт.

Г. Коротких, Горький, А. Разин, Минск

Жидкий концентрированный проявитель «РИАП» имеет следующий состав:

Натрий сернистокислый (сульфит натрия) безводный . . . . 125 г
Гидрохинон . . . . 16 г
Натрий углекислый безводный . . . . . 60 г
Калий бромистый кристаллический . . 9 г
Бензотриазол . . . . 3 г
Фенидон (метилфенидон) . . 1 г
Вода . . . . . . до 1 л

Химические вещества следует растворять согласно перечислению в рецепте при температуре воды около 50°С.
На бачок емкостью 350 мл берут 7 или 18 мл концентрированного раствора и разбавляют водой до рабочего объема. Большее разбавление позволяет получать негативы с меньшей зернистостью и рекомендуется для высокочувствительных пленок. Время проявления при 20°С согласно таблице.

Чувствительность пленки, ед. ГОСТа	Количество концентрированного раствора, мл	
	7	18
	Время проявления, мин	
32	12	8
65	15	11
130	17	13
250	20	15

Рабочий раствор используется только один раз.
Приготовление концентрированного проявителя производится в специальных условиях с соблюдением соответствующих мер предосторожности, так как при попадании на кожу или слизистые оболочки проявитель вызывает их раздражение.

ЦВЕТНОЙ НЕГАТИВ И ПЕЧАТЬ

Обзор публикаций 1968—1978 гг.

НЕГАТИВНЫЕ ПЛЕНКИ И ИХ ОБРАБОТКА

Основным новшеством, появившимся в негативном цветном процессе за последние 10 лет, явилась разработка маскированных пленок «Орвоколор NC-19 Маск», ЦНД-32, ЦНЛ-32, ЦНЛ-65. О внутреннем маскировании, приводящем к улучшению резкости и качества цветопередачи, рассказывает статья Е. Иофиса «Правдоподобие цветного снимка» («СФ», 1973, № 1). Отечественная промышленность выпускает и немаскированную пленку ДС-4, обрабатываемую по одной рецептуре с отечественными маскированными. Описание свойств этих пленок приведено в статьях: Л. Товкало «Новые цветные негативные фотопленки» («СФ», 1970, № 5); Б. Модестова и др. «Новые стандарты на фотопленки» (1970, № 11), «Орвоколор NC-19 Маск» (1971, № 10); Л. Товкало «Новые кинофотопленки» (1972, № 12).

Пленка «NC-19 Маск» производства ГДР пригодна для съемок как при дневном, так и при искусственном свете. В первом случае ее чувствительность 19 ДИН (65 ед. ГОСТа), во втором — 18 ДИН (45 ед. ГОСТа). При съемке с импульсными лампами ведущее число следует выбрать как для пленки 17 ДИН (32 ед. ГОСТа). Разрешающая способность пленки «NC-19 Маск», определенная объективом Карл Цейс Йена «Тессар» 2,8/50 (принятом в ГДР в качестве эталонного для цветных съемок в связи с его правильной цветопередачей), достигает 85 лин/мм. Хотя допускаемое время проявления лежит в пределах от 6 до 8 мин, при обработке в бачке рекомендуется проявлять ровно 7 мин. Ввиду интенсивного движения пленки при такой обработке более продолжительное проявление повышает контрастность, что неблагоприятно сказывается в процессе копирования.

Так как пленка «Орвоколор NC-19 Маск» по рецептуре и режиму обработки отличается от отечественных типов, в журнале был приведен фирменный режим с растворами С15 и С59 («Обработка пленок «Орвоколор NC-19 Маск», 1975, № 9), который затем был уточнен фирмой («Фирма «Орво» советует», 1976, № 4). Уточнение касалось замены отбеливателя С59 с двухромовокислым калием, неблагоприятно влияющим на плотность маски, отбеливателем С55 с красной кровяной солью, не изменяющим маскированное изображение. Сводные данные по проявлению негативных пленок всех существующих типов, по их характеристикам и правилам обработки (Ю. Шилов «Цветные негативные пленки и их обработка», 1976, № 6) сопровождались полезными практическими рекомендациями и описанием возможных ошибок. Рассматривались также методы обеспечения стабильных результатов при съемке, облегчающие последующую печать, — применение серой шкалы, а также приемы улучшения изображения на просроченных пленках (Д. Стародуб «Цвет и его возможности», 1975, № 8). Материалы по обработке в режиме, отличающемся от фирменного, приведены в статьях «Одноразовый проявитель для цветных пленок» (1972, № 3) и «Обработка цветных пленок» (1975, № 2). Оба предложения касались использования одноразового цветного проявителя, удобного в практике любителей, редко занимающихся фотографией, и обеспечивающего удовлетворительный результат. Хотя негативный процесс менее чувствителен к отступлениям от режима, так как позволяет ввести определенные коррективы в процессе печати, использование новых проявляющих растворов должно быть все-таки неоднократно проверено на практике.

Фирма «Орво» выпускает для проявления своей пленки набор реактивов — «Процесс 5166». Но, как показал опыт, безукоризненного результата при обработке пленок «Орвоколор NC-19 Маск» можно достигнуть и при использовании готовых наборов «Масколор» завода «Реанал» (ВНР). Этот же набор может применяться и для обработки отечественных пленок при условии введения дополнительной ванны — 0,2%-ного раствора метабисульфита натрия.

ПОЗИТИВНЫЙ ПРОЦЕСС

Получение отличного цветного негатива является непременным условием успешного проведения печати цветных снимков. Однако сама печать до сих пор представляет собой весьма трудоемкий и достаточно капризный процесс из-за необходимости тщательной цветокоррекции. Неудивительно, что этой проблеме журнал уделял особое внимание.

Для начинающих была предназначена популярная статья М. Лихтциндера «Наши советы по цветной печати» (1969, № 6). В ней кратко рассматривались основные вопросы цветной печати. В статье того же автора (1970, № 5) были приведены сравнительные данные цветных бумаг производства стран СЭВ, даны условия их обработки и методы снижения вуали. В некоторых материалах сообщалось о польской и венгерской бумагах, выпуск которых в настоящее время прекращен («Фотонколор-5», 1968, № 4; «Фортеколор ЦН-4», тип 3, 1973, № 5).

Появление маскированных пленок поставило перед производителями бумаги задачу улучшения цветопередачи, снижения вуали и повышения резкости изображения. Эта работа продолжается и сейчас.

Начат выпуск бумаги «Фотонколор-6» (производство ПНР), требующей специальной обработки; заводы «Фотохема» (ЧССР) выпускают известные типы бумаг «Фомаколор PN» для печати с немаскированных негативов и «Фомаколор PM-20» для печати с маскированных негативов, а также новый позитивный материал на синтетической подложке повышенной белизны «Фомаколор PM-30», обладающий особой насыщенностью тонов и улучшенной гибкостью подложки. Использование именно таких подложек позволит освоить выпуск обращаемой цветной бумаги, предназначенной для непосредственной печати с диапозитивов и обладающей значительно лучшими характеристиками, чем опытные партии обращаемой бумаги «Фотоцвет» («Цветная обращаемая бумага», 1970, № 4). В практике фотографов естественно стремление упростить и ускорить операцию цветокоррекции — правильный подбор фильтров для исправления цветопередачи на отпечатке. В одной из заметок (Ю. Алексеев «Простой способ корректирования цвета», 1969, № 6) предлагалась ориентировочная оценка фильтров методом сравнения цвета и плотности фотографической вуали на краях пленки с подобранным комплектом корректирующих фильтров. Применению дополнительной серой маски, используемой для выравнивания плотности отдельных изображений под мозаичными фильтрами и позволяющей значительно точнее определять окончательную комбинацию фильтров, была посвящена заметка М. Закса «Упрощенная цветокоррекция» (1975, № 9).

Заделанные между стеклами желатиновые фолии корректирующих фильтров при частом употреблении или неправильных условиях хранения, особенно во влажной атмосфере, склонны частично выцветать и терять однородность. В статье Ю. Шилова «О качестве корректирующих фильтров» (1975, № 9) рассматривается проверка их пригодности, способ перемаркировки при частичном обесцвечивании и таблица кратности для выдержек при печати. Как известно, эта задача, ввиду довольно длительной обработки пробных отпечатков, также требует упрощения и ускорения. Здесь могут быть полезны как электронные экспонометры (Р. Ваккер «Фотометр для позитивной печати», 1973, № 7; В. Шипунов «Управление позитивным процессом», 1975, № 1; А. Суетенко «Определение выдержки», 1970, № 4), так и простые пересчетные устройства, приведенные в № 10 1976 года.

Защитным фильтрам при цветной обработке была посвящена отдельная статья В. Сухорецкого (1977, № 3).

Нашедший широкое применение польский объектив «Янполь-Колор» со встроенными коррекционными фильтрами

благодаря удобству корректировки цвета и стабильности фильтров позволяет рекомендовать его как для любителей, так и для профессионалов. В материалах, посвященных этому объективу (В. Сапегин «Для печати с «Янполь-Колором», 1969, № 7; И. Ковлер «Из опыта работы объективом «Янполь-Колор», 1970, № 1; «Янполь-Колор» в увеличителях «Нева», 1970, № 4; Ю. Козлов «Для формата 6×9», 1972, № 6; Д. Поденко «Поправка к выдержке», 1973, № 8; М. Лихтциндер «Янполь-Колор» и освещенность при цветной печати», 1974, № 5; В. Шик «Использование «Фотона» при работе с «Янполь-Колором», 1977, № 5), рассказывалось, как приспособить объектив к отечественным увеличителям, переделать его на формат 6×9, а также выбрать и отрегулировать источники света, устранить неравномерность освещенности по полю зрения, рассчитать выдержки, получить специальные цветовые эффекты.

К сожалению, не все увеличители в заводском варианте предназначены для цветной печати, некоторые из них подверглись улучшениям, предложенным нашими читателями (А. Мясоедов «Увеличитель «Нева» для цветной печати», 1970, № 3; П. Кальмансон «Улучшение «Ленинграда-4» при цветной печати», 1972, № 11; заметка В. Качурина, 1974, № 7). Знакомили мы и с новыми заводскими конструкциями, содержащими оригинальные технические решения (К. Махочек «Опемус-3» — новый чешский увеличитель», 1971, № 5; В. Горюнов «Увеличитель «Магнифакс» на формат 9×12», 1971, № 12; «Новинки чехословацкой промышленности», 1972, № 7).

Проблеме ускорения обработки отпечатков и подбору необходимых корректирующих фильтров посвящена статья Л. Федорова «Рациональный способ обработки цветных фотобумаг» (1972, № 10), где предлагался трехванный способ с суммарным временем обработки около 35 мин, пригодный, по утверждению автора, для отечественных, чешских и венгерских бумаг. В другой статье (Л. Гуйтор и др. «Ускоренная обработка цветных фотобумаг», 1973, № 9) даны рекомендованные Ленинградской фабрикой фотобумаг режимы и рецептура с общей длительностью обработки 26 мин. Однако здесь уместно сделать замечание, связанное с тем, что сокращение времени обработки или изменение рекомендованной изготовителями рецептуры неизбежно связано с потерей качества. Даже хорошо проверенные и предлагаемые известными фирмами наборы сокращенного режима (например, «Биколор») приводят к ухудшению цветопередачи и росту вуали по сравнению со стандартным режимом (набор «Фортеколор»). В этом случае фотографу предоставлена возможность разумного компромисса между качеством и количеством. Цветные отпечатки после сушки часто коробятся, что вызывает подчас растрескивание эмульсионного слоя при попытках их распрямить, поэтому полезными будут рекомендации В. Хахалина в статье «Пластификация бумаги» (1970, № 5).

При массовой обработке отпечатков необходимы приспособления, в той или иной степени автоматизирующие этот процесс. Они могут быть различной сложности, например автомат для цветной печати (см. «СФ», 1970, № 10), установка для цветных отпечатков (см. «СФ», 1972, № 9). Относительно просты приспособления, описанные в статьях «Электрическое оборудование» (1971, № 1); «Прибор для проявления цветной бумаги» (1968, № 8); «Кюветы для отпечатков большого формата» (1971, № 1).

Среди специальных изобразительных приемов может представить интерес метод, описанный в статье «Цветные снимки в светлой тональности» (1971, № 8). Методы обработки и печати, позволяющие получить цветной негатив с цветного диапозитива и т. п., освещались в статьях Д. Стародуба «Черно-белые отпечатки с цветных диапозитивов» (1975, № 10) и Г. Терегулова «Тем, кто работает с обращаемыми материалами» (1975, № 11).

В заключение следует коснуться метода аддитивной печати, то есть последовательной печати за тремя зональными светофильтрами. Как известно, этот метод достаточно популярен, так как позволяет добиться безукоризненного качества цветопередачи и чистоты цветовых оттенков. Журнал рассказывал как о самом методе, так и о том, как изготовить аддитивные фильтры (Ж. Гоасган. «Цветная печать с тремя фильтрами», 1969, № 3 и 4; «Как самому сделать светофильтр», 1969, № 6; В. Дурманов «Для печати проб», 1977, № 8).

А. ШЕКЛЕИН,
кандидат технических наук

ФОТОГРАФИЯ В ПОТОКЕ ИСКУССТВ

Окончание. Начало см. на стр. 22

Затем, ощутив свою силу, фотография все более стала утверждать правду документации...». «Занимайся чем хочешь, — говорила фотография живописи, — импрессионизмом, кубизмом, «оп-артом», но не пробуй состязаться со мной в правде факта, в документальности момента». «Могло показаться, что сферу своей деятельности фотография очертила решительно, точно и окончательно». Но граница оказалась нарушенной. Фотография снова стала подделывать себя под всяческие, казалось, совсем не свойственные ее природе стили живописи и графики, до «оп-арта», абстракционизма и сюрреализма включительно. «Сегодня я напоминаю обо всем этом, — пишет автор, — для того, чтобы сказать, что кинематограф повторяет тот же путь». И далее идут примеры, подтверждающие сказанное. Эти страницы весьма интересны для занимающихся фотографией. Приведены иллюстрации в виде кадров из кинолент разных стилей. До чего же они близки фотокадрам из истории художественной фотографии нашего века!

Образцов раскрывает диалектичность пути развития искусств в отдельности и в их постоянном взаимодействии.

Мне не раз доводилось высказываться о развитии двух ветвей творчества в современной фотографии: главной ветви творчества, близкой журналистике, исходящей из документальной основы фотографии, и другой разновидности творчества, где фотографы в поисках образности продолжают линию заимствования из опыта современной живописи или графики. На этом пути встречаются удачи, но много здесь примеров надуманности и чужеродного фотографии рукомесла. Но и такие устремления увлекали раньше и увлекают теперь немало одаренных людей. Такие формы находят, в частности, практическое применение в плакате, рекламе, в книжной иллюстрации, в изготовлении орнаментов на тканях.

Пока книга писалась, в живописи некоторых стран, как пламя моды, возникло еще одно направление, еще один «изм» — фотореализм, или гиперреализм. Живописец берет за основу увеличенную фотографию и изобразительные черты ее доводит с помощью кисти до недоступной даже фотообъективу точности в имитации натуры. Живопись открыто состязается с фототехникой! Куда более открыто, чем фотография подражала и подражает живописи. Такого вообще не было.

Образцов, касаясь бесперспективности станкового абстракционизма в живописи (да и в фотографии!), где «не так-то просто отличить искреннего художника от эпатирующего шарлатана», приводит живейший образ. Перед окном его рабочей комнаты по длинной вытянутой ветке дуба бежит белка. Добежала до конца и обнаружила, что дальше бежать некуда. Впереди ни одного дерева. Посмотрела вниз, посмотрела по сторонам и побежала назад... «Думаю, — размышляет автор, — что станковому абстракционизму придется сделать то же самое».

Может быть, та белка и побежала назад... в орешник. Но, как мы видим, другая «белка» — часть художников — от опыта живописи («орешника») метнулась к истокам наивной натуралистической фотографии. Эти художники хотят стать фотографами более, чем сами фотографы. Такая диффузия очередного «изма» живописи в фотографии вряд ли лестна для пластического искусства и мало что прибавляет опыту фотографии. Передачи эстафеты не происходит. Но, может быть, это бег вспять? Случается и такое.

Книга прочитана. Повторяю, в ней больше всего говорится о живописи, театре и кино. В своих заметках я, естественно, остановил внимание на страницах, отведенных фотографии. И фотожурналиста, и фотографа-художника, и фотолюбителя книга увлечет и поддержит. Творчески относящийся к своему делу фотограф почувствует себя на ее страницах своим среди мастеров всех искусств.

РАЗГОВОР
С ЧИТАТЕЛЕМ

СНИМКИ В ВАШИХ КОНВЕРТАХ

Лев ШЕРСТЕННИКОВ

«Это всего лишь небольшая часть моей двухлетней работы с тех пор, как фотографией я начал заниматься серьезно. Сейчас она захватила меня, и я не мыслю себя вне фотографии», — пишет фотолюбитель П. Плешаков из города Сумгаита, приславший нам свои снимки. Подобные слова можно прочитать в десятках других писем. Это важно — серьезно относиться к фотографии. Но как правильно оценить свои силы? «Вы первый официальный судья, — обращаясь к журналу, пишет москвич А. Самандросов, — и любой ваш отзыв очень подтолкнет меня».

«Высылая вам некоторые свои работы, я не преследую цели показать свое мастерство. Мне хочется лишь поделиться увиденным, — сообщает фотолюбитель из Владивостока В. Новиков, начальник радиостанции на судне. — В пути случаются интересные встречи. А дома родные и друзья расспрашивают об увиденном, сожалеют, что сами не могут посмотреть на удивительные по краскам тропические закаты, величественные вулканы Камчатки и Курил, на забавных пингвинов у берегов Антарктиды и на массу других интереснейших вещей, ради которых стоит отправиться в путь. Это и заставило меня взять в руки камеру...».

«Посылаю снимки. На одном — мой сын, когда его принимали в октябрята. Я попробовал его перефотографировать, но не получилось: по качеству ничего, но искренной, естественной улыбки не вышло... Второй снимок — это дочь. Это было действительно веселое настроение. Я так и решил назвать снимок...», — бесхитростно делится своими заботами и своей радостью фотолюбитель Ю. Устюжанин из Челябинской области.

Что же снимает фотолюбитель? В конвертах много фотографий детей — совсем еще несмышленышей и тех, кто уже не только сознает свое «я», но и умеет его показать. Тема материнства, родительской любви. Незамысловатая хроника семейной жизни и жизни близких людей. Лица любимых. Свой город, свой дом. Торжественные митинги на братских могилах и негромкие, вполголоса, застольные песни в кругу друзей. Веселые свадьбы и будни студенческого стройотряда. Пейзаж: сельская околица, городской дворик, пышная набережная и тихое поле с березкой. Жизнь животных: звери, которых пришлось долго выслеживать, и вполне домашний котенок, играющий с катушкой... Словом, фотолюбитель снимает все. Все, но по выбору. И этот выбор, как правило, точен: снимаю то, что трогает меня, что мне дорого и близко, то, чем я хотел бы поделиться с друзьями. А за этим стоит основное достоинство любительской фотографии — простота и искренность. Я имею в виду не ту простоту, синоним которой — непритязательность, неумелость, а ту, за которой стоит желание оставаться самим собой, не стыдясь своих привязанностей и привычек. Быть может, это самое дорогое качество, которое воспитать нелегко, а утратить куда как просто.

Время, опыт наносят свои штрихи, мы познаем тайны техники, набиваем руку, из начинающих и «подающих надежды» превращаемся в «старичков», которые все еще продолжают «подавать надежды». А ведь глядишь, уже прошел всю лестницу, постиг все, но сам не заметил, как растерял основное — самого себя как индивидуальность, превратился в высококвалифицированного поденщика, у которого «все как у всех» и ничего только тебе одному присущего.

К сожалению, то, о чем я говорю, случается нередко. Обрести собственную творческую индивидуальность трудно, еще трудней — сохранить ее. Но начало этот ручеек творчества берет здесь — в первых наших самостоятельных работах, в тех оценках, которые мы выставляем сами себе, в том, как относимся к замечаниям и похвалам, которые мы слышим со стороны.

Как снимает фотолюбитель? Банальный, но самый верный ответ: по-разному. Прежде всего неодинаковы технические возможности. У одного единственная камера — скромная, не обладающая широкими возможностями да, к слову сказать, и не всегда надежная «Смена». У другого — набор дорогостоящих аппаратов с оптикой и уйма различных приспособлений, облегчающих нашу жизнь. Конечно, камера и оснащение имеют значение и немалое. Но сейчас я о другом.

Один фотограф идет по классическому пути: позитив, считает он, есть отпечаток с негатива и в своем роде прямое фотографическое отображение натуры. Другой усиленно занимается формотворчеством, ищет пути преобразования изображения, различных его трансформаций и метаморфоз. Оба пути возможны. И тот и другой надо познать, пробуя свои силы, каждый, в идеале, должен быть освоен в совершенстве. Порой выясняется, что фотолюбители — настоящие, крепкие мастера — обладают более широкой палитрой выразительных средств, чем фотографы-профессионалы, зачастую оторванные от лабораторий, от увеличителей, от всех этих «виражей-фиксажей», от навыков, без которых фотография становится беднее, суше, скуднее ее язык. Процесс этот трудно проследить, если рассматривать какого-нибудь мастера отдельно. На то он и мастер, чтобы своими работами убеждать, что выбранные им средства — единственно верные. Но как только задумываешься о профессиональном фотографическом творчестве в целом, о его истоках, сразу становится видно, что различия в почерке, в манере подачи снимка, способах его печати — здесь, пожалуй, во многом нивелированы. Прежде всего потому, что творчество репортера ограничивается, как правило, созданием негатива. Таким образом, мы сами отсекаем добрую половину творческого процесса и ровно настолько сами себя и обкрадываем.

Поэтому фотолюбители, хоть и работают в более кустарных условиях, но имеют определенные преимущества перед фоторепортерами. И нужно только приветствовать, когда начинающий фотолюбитель озабочен поиском не только сюжета, но и технических путей его воплощения. Технические эксперименты и сами по себе хорошая школа, дающая и практический опыт, и необходимые теоретические знания. В фотографии можно, конечно, действовать на ощупь, методом проб и ошибок, но лучше обзавестись точным инструментом знаний и опыта.

Берешь в руки отпечатки и замечаешь огрехи, причина которых — небрежность или невнимательность: плывет изображение, отсутствует резкость из-за того, что не был прижат негатив в увеличителе. На отпечатке размером 13×18 зерна такой величины, что их, кажется, можно при желании пересчитать. Негатив был безжалостно перепроявлен, хотя его не надо доводить до черноты южного неба, чтобы не пришлось «пробивать» потом полчаса под увеличителем. Не всегда есть возможность приобрести отличную фотобумагу — конечно, это плохо. Но ведь часто и тех возможностей, которыми обладает имеющаяся в продаже бумага, мы не «выжимаем» из нее. Опять — небрежность, торопливость. Можно напечатать кучу снимков и все кое-как. Лучше — довести единственный отпечаток до совершенства, то есть до такого уровня, когда вправе сказать сам себе: «Большего добиться я уже не смогу». И здесь, как видите, хороша старая суворовская мудрость: не числом, но умением. Хотя, понимаю, трудно отказаться от соблазна произвести по редакции этакий массированный залп полусотней отпечатков: авось, один да пройдет...

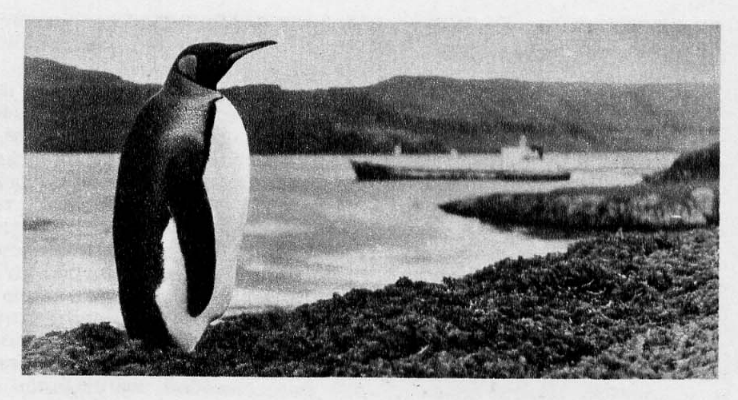
Зачем снимает фотолюбитель? Какая корысть у него? Корысти много. Сам по себе процесс перенесения на бумагу увиденного — уже чудо, уже удовольствие, которое окупает затраты времени и средств, даже у самого-самого начинающего. Возможность складывать в фотографическую копилку события и лица. Наконец, сам процесс творчества — вот, пожалуй, основное, что приносит настоящую радость. Но не забудем еще об одном важном обстоятельстве. Фотолюбитель может привлечь к заинтересовавшему его явлению общественное внимание.

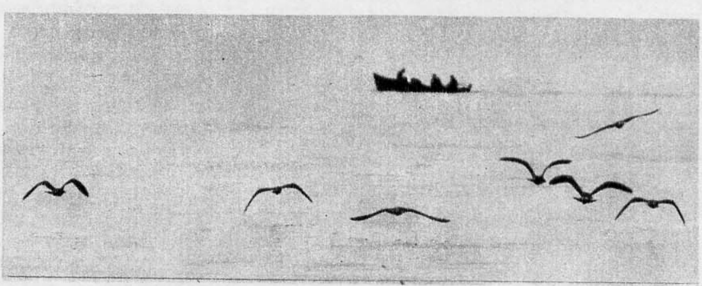
«Фотоанималистов сейчас нет ни в одной редакции. Но без подлинных энтузиастов не будет настоящего проникновения в мир живой природы. Слишком мало осталось фотомасте-

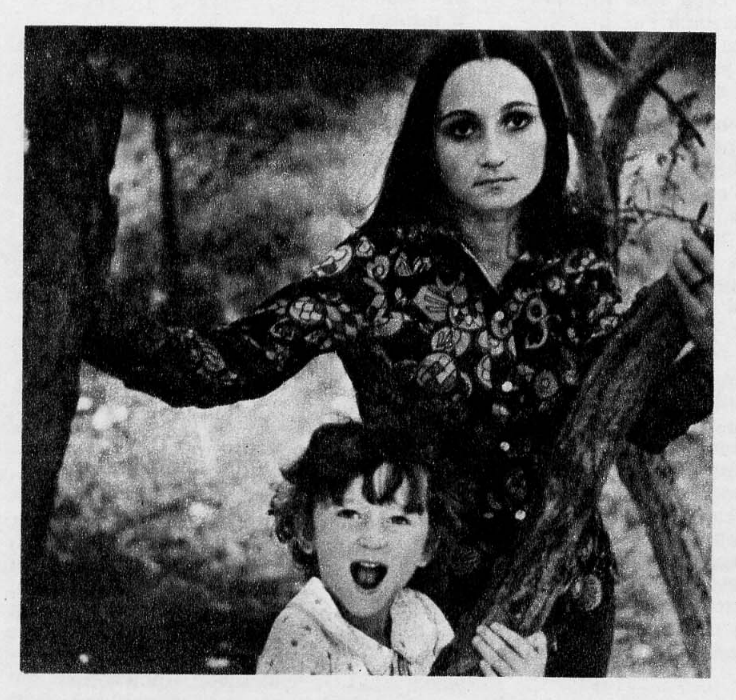
ров, способных воспринимать природу сквозь призму своей профессии, как это делал в литературе М. М. Пришвин», — справедливо упрекает читатель В. Киенко из Тамбова. Его остро интересуют проблемы защиты окружающей среды, вопросы отношения «к братьям нашим меньшим», возможности познания природы с помощью фотографии и воспитания любви к природе. И тамбовский фотолюбитель не остается безучастным. Его снимки животных — это его программа практических действий.

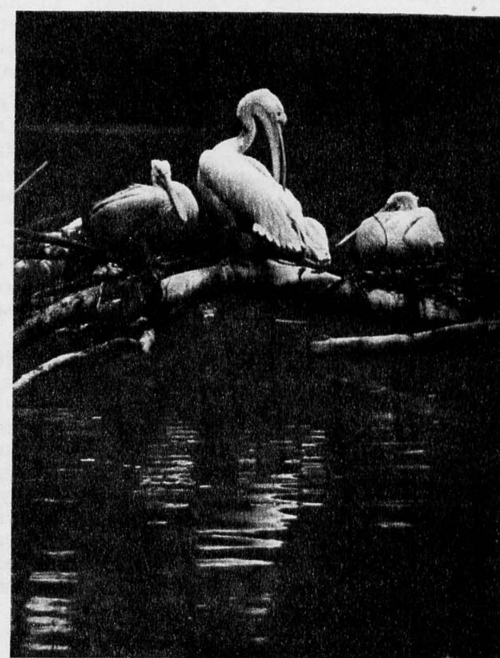
Подобные примеры активного вмешательства фотолюбителей в окружающую жизнь можно найти повсюду — от репортажа в стенной газете, рассказывающего о совместном воскресном выезде работников учреждения «на картошку», до фоторассказов о значительных событиях нашей жизни, публикуемых на страницах центральных газет.

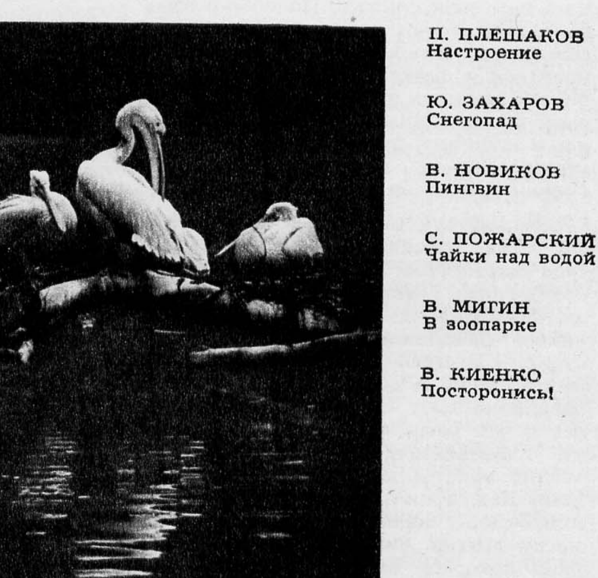
Так что «корысть» у фотолюбителя, если он по-настоящему увлечен, всегда найдется. И всегда он, фотолюбитель, может рассчитывать на внима-











П. ПЛЕШАКОВ
Настроение

Ю. ЗАХАРОВ
Снегопад

В. НОВИКОВ
Пингвин

С. ПОЖАРСКИЙ
Чайки над водой

В. МИГИН
В зоопарке

В. КИЕНКО
Посторонись!





Ю. УСТЮЖАНИН
Улыбка

В. МИГИН
Соревнование

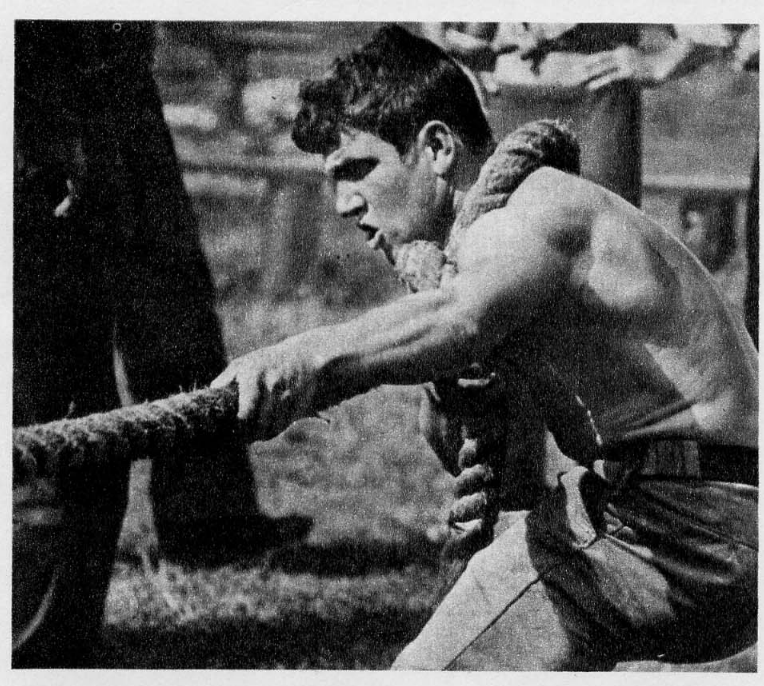
А. САМАНДРОСОВ
Впереди — картинг

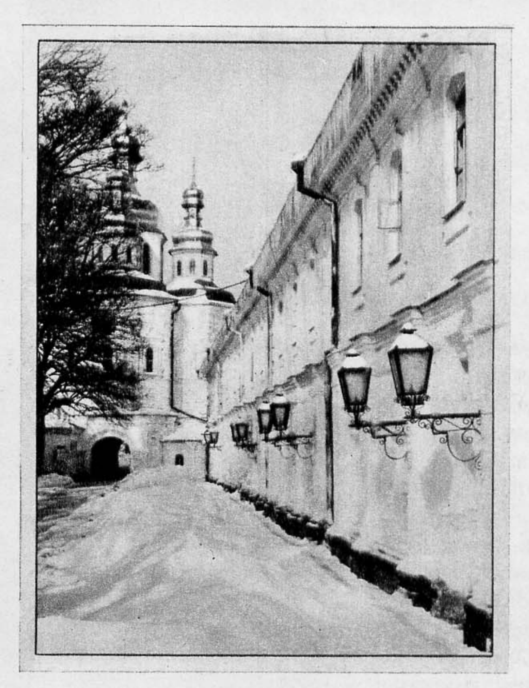
А. РЕУНОВ
Счастливый дождь

В. ЛАПИС
В лавре











ние и признательность друзей. А это не так уж мало. Творческий рост — дело не одного дня. Нужно разобраться в себе самом, определить свои интересы. Многое попробовать, постараться дать себе объективную оценку. Но не менее важен человеку, занявшемуся творчеством, и взгляд со стороны. Доброе слово, замечание, поддержка. На этих страницах — снимки любителей, многие из которых, вероятно, впервые увидят свою работу напечатанной. Для большинства — это дебют. Возможно, первая ступенька большого творческого пути. Мы не стали подробно говорить о каждой фотографии: читателям, думаем, будет интересно самим выразить свое мнение. Скажем только, что каждый снимок нам чем-то понравился. И мы захотели сказать авторам этих снимков, как и всем остальным нашим читателям, традиционные, но искренние слова: «В добрый путь!».

ЮМОР НЕ ТРЕБУЕТ ПЕРЕВОДА...

Фото
Франтишека
ДОСТАЛА
(Чехословакия)





Дорогие друзья! В одном из номеров «Советского фото» я увидел материал «С веселой точки зрения», и, будучи поклонником такого рода фотографий, решил тоже послать вам некоторые из своих юмористических снимков. Я сам только любитель. Родился в Праге в 1938 году. Очень много работаю в этой тематике и известен у себя в стране как фотограф-юморист. Извините мои ошибки в русском языке — я не писал на нем двадцать лет. Много приветов из целого сердца.

Франтишек ДОСТАЛ



«СОВЕТСКОЕ ФОТО» В 1978 ГОДУ

«МАРШРУТЫ ПЯТИЛЕТКИ». ТВОРЧЕСТВО ФОТОПУБЛИЦИСТОВ. СТАТЬИ О ПРОБЛЕМАХ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ

СТАТЬИ О ТВОРЧЕСТВЕ ФОТОМАСТЕРОВ

НОВЫЕ ИМЕНА

ВЫСТАВКИ. КОНКУРСЫ

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

СТАТЬИ, РЕПОРТАЖИ, ЗАМЕТКИ, ИНТЕРВЬЮ

Болоньский С. Специальность — прикладная фотография (2).
Вартанов Ан. Портрет и характер (12).
Воинственский М. Не созерцатель, а друг (8).
Волков В. Искать точки соприкосновения (1).
Волков О. Земля-кормилица (8).
Говорят выпускники ИЖМ (11).
Грищенко В. Подо льдами Арктики (10).
Демин В. Миг новой истины (12).
Достал Ф. Юмор не требует перевода (12).
Евтушенко Е. Осмысление познанного (10).
Залесский Ю. Подводная фотоохота — новый вид спорта (8).
Запорожченко В. В добрый путь, фотоклуб! (2).
Зеленая Р. Мы и дети (6).
Знаете ли вы?.. (3, 4, 6, 7, 8).
Иванов Д. «...Все возрасты покорны» (9).
Инденбаум Д. Авторское право на фотопроизведения (2).
Как работает ваш клуб? «Круглый стол» «СФ» (5).
Кирьяков И. Пора зрелости (9).
Кривоносов Ю. Чю=чю (5).
Лаурима А. Любителям нужен штаб (5).
Максимов А. Сюжетно важная деталь (1).
«Место фотографии в художественной культуре» (11).
Маракуев В. Съемка под водой (2).
Михалков-Кончаловский А. Фотография и кинематограф (9, 10).
Морозов С. Слово о коллеге (5).
Мухин И. Бескровен ли «фотовыстрел»? (4).
Наставники (письма в редакцию) (9).
Насущные задачи фотолюбительства (7).
Невский А. Охота вне сезона (8).
Никитин В. Новая жизнь старой фотографии (7).
Образцов С. «Вместе тесно, а врозь невозможно» (3).
Пименов М. С любовью к родному краю (5).
Рябинин Б. Пусть откликнется сердце (8).
Свободин А. О портретах людей искусства (2).
Свое отношение к миру (11).
Симонов К. «...С полной отдачей сил и таланта» (11); О Романе Кармене (12).
Слайд-клуб «СФ». Приглашение к рубрике (12).
Степанов В. «Бег» набирает темпы (5).
Стигнеев В. Новый подход, новое решение (2); На пользу людям (3).
Суслова О. Редакция и читатель (12).
Тимофеев В. «Таллин сегодня» (5).
Тревожная хроника (8).
Три вопроса зарубежным коллегам (2).
Хорт А. С веселой точки зрения (1).
Штейнбах М. Новеллы фотоохотника (8).

БЕСЕДЫ С ФОТОЛЮБИТЕЛЯМИ

Шерстенников Л. Дороги, которые мы выбираем (1); Формула успеха (2, 4, 6); Автор и модель (7); Степень «полезности» (10); Снимки в ваших конвертах (12).

ОБЛОЖКИ, ВКЛАДКИ

Адамс А. Луна и Хаф-Доум (5).
Ахломов В. Вещи смотрят на нас (1).
Баженов Т. Прядильщица (3); Идет уборка урожая... (9).
Беглов Г. Елена (3).
Белинский Ю. Фотоплакат (11).
Бибик Г. Морской дозор (5).
Богданов В. В строю (2).
Васильев А. Вертикали (6); Озеро на Памире (8): На станции «Северный полюс-23» (12).
Вдовины К. и В. Отражение (6).
Ведьмин Б. Лесная фантазия (3).
Воробьев В. Снегири (12).
Генде-Роте В. Злата Прага. Старая мельница. Собор св. Вита. Крыши. Гости Праги. Новая Замковая лестница (10).
Гиппенрейтер В. Лесная симфония (8).
Глоаген Э. В Марселе (9).
Гневашев И. Тихая вода (1).
Гнисюк Н. Отар Иоселиани (1).
Дзани Пиер Паоло. Развилка (7).
Дорожинский В. В Новоафонской пещере (12).
Егоров В., Соболев В. XVIII съезд ВЛКСМ. Выступает Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Леонид Ильич Брежнев (6).
Задвиль Б. Сельские этажи (4); Идет уборка урожая (9).
Звягельский Р. Врач (12).
Зуфаров В., Кузьмин В. На кубинском фестивале (10).
Иванов О. Череповецкий прокат (11).
Иванченко В. Извержение (12).
Иверткин Е. На привале (12).
Иорданов Н. Кормление голубей (4).
Кассин Е. Фарватер (11).
Кашо В. Маленькие мидии. Морские звезды. Сидячая медуза люцернария. Моллюск модиолюс. Медуза. Колония гидроидов (2).
Князев А. Пантомима (9).
Кононов В. Фотоклуб на съемке (12).
Корешков В. Когда не хватает витаминов (7).
Коренчук В. Закат (12).
Корнюшин В. Двойной портрет. Фотограф Г. Бинде (12).
Костин В. Вечерний лов. Паруса. На этюдах (7).
Костромин С. Белые ромашки (8).
Луговьер Д. Старая крепость (12).
Лашков А. Мостик (3).
Макаров О. Человек рожден для поиска (4); Май (5).
Малер У. На трассе дружбы (2).
Машков Б. В лучах заката. С мамой (8).
М. В. Фрунзе принимает Первомайский парад. 1925 г. (2).
Мишин В. Берег (12).
Мольнар Э. Арам Хачатурян. Зольтан Кодай с женой (11).
Мусаэльян В. Товарищ Лучо снова с нами! (Встреча в Кремле Л. И. Брежнева с Луисом Корваланом, освобожденным из застенков чилийской хунты) (1).
Нечаев Б. Сизоворонка. Зимородок. Щурка золотистая (8).
Нильсен К. Им весело. В фиорде (3).
Носов Л. Цветовые аккорды (11).
Озерский Р., Севрук С. Карнавал в Гаване (10).
Олешкин Б. Окно (12).
Осмульский А. К. Симонов (2).
Пальм А. Цветы (12).
Папикян Р. Фламинго (11).
Петернек Т. Дунайские «акварели» (5).
Печканов В. Новогодняя симфония (1).
Поддубный А. Испытание на прочность (2).
Прокудин-Горский С. Л. Н. Толстой. 1908 г. (10).
Пушкарев А. Космодром Байконур. Старт. Двое уходят в космос. Международный экипаж космического корабля «Союз-28» — Алексей Губарев (СССР) и Владимир Ремек (ЧССР) перед стартом (4).
Раймон-Дитивон К. Канал в районе Бабиньи (9).
Рахманов Н. Материнство. Гончар (6).
Редькин М. Молодые оленеводы Якутии (3).
Редькин М., Чин-Мо-Цай В. Над Леной-рекой (1).
Романенко Ю., Гречко Г., Губарев А., Ремек В. Земля с борта космической станции (8).
Савельев Б. Хоккеистка (3).
Свиридова Н., Воздвиженский Д. Прогулка в лесу (10).
Страукас В. В порту (7).
Суткус А. Солнечный день (6).
Тарасевич В. «Запорожсталь» сегодня (7).
Филонов В. Первый луч зари (5); «Гора» (12).
Холостых В. Красный закат. Рождение скрипки. Микромиры. Отражение. Портрет. Летний сон. Маки. Танец (10); Лук (12).
Хорак Е. Хорошо было парить в облаках (2).
Чербак М. Глаза (1).
Шияновский В. Поиск (9).
Якобсон В. Прекрасен город на Неве (11).
Яковлев В. Порт (12).

ТЕХНИКА ФОТОГРАФИИ

Айзин И. Для установки слайдов (7).
Андреев А. Фотопромышленность в десятой пятилетке (1).
Афанасьев С. Ретушь отпечатков (8); Что «видит» экспонометр системы TTL? (10).
Бергольцев Л. Столица оптики (12).
Бунимович Д. Аппараты с экспонометрическим устройством (2).
Буриков Г. Необходима осторожность (6).
Васильев А. Печать на «мокрой» бумаге (2).
Гельман Б. Автоматизация подфокусировки изображения в диапроекции (1).
Гостев Б. Держатель пленки (7).
Дрюков Г. Повышение резкости отпечатков (3).
Ивченко П. Диффузия при печати (4).
Кан А. «Нева-2М» в роли диапроектора (6); Резервы: «точечный» источник света в увеличителе (12).
Компанейцев В. Проверка действия шторного затвора (2).
Костин В. Метод бумажного негатива (5).
Луговьер Д. Компактный проявочный комплект (7); Новая камера — первые впечатления (10).
Лаборатория, где не нужна темнота (4).
Модестов Б., Дербинова В. Кодалк в проявителях (9).
Наседкин В. Метод точной маски (6).
О светофильтрах (4).
Перспективные модели аппаратов (1).
Правила хранения материалов (11).
Рыжов Л. «ФЭД-5» в трех вариантах (7).
Серов Н. «Киев-6С» сегодня (5).
Стародуб Д. Вы начинаете снимать (1); Работа автоматической камерой (2); Универсальный проявитель для пленок (3); Система импульсных осветителей (4); Фотопечать (5, 6); Правила обращения с оптикой (8); Предварительная оценка негатива (9); Репродукционная съемка (11).
Сыров А. Первые фотографические затворы в России (3).
Товкало Л. Как рождается фотопленка (7, 9).
Томилин М. Индикация в фотоаппарате (3).
Усачев А. Звуковая дорожка на любительском фильме (2).
Устинов Ю. Модернизация «Салюта» (6).
Читатели спрашивают (6).
Шеклеин А. Еще раз о сборе серебра (2); Совершенствовать систему сбора серебра (3); Будущее фотографической оптики (11); Цветной негатив и печать (12).
Щадронов Б. Волоконная оптика и ее применение (4).
Ялanский В. Прибор для определения качества промывки фотоматериалов (12).

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Байдашин В. «Путешествие по России» (1).
Вартанов А. Новая серия монографий (6).
Иванов А. Документы памяти (5).
Издательства предлагают (12).
Кичин В. «История фотографии» — международный журнал (4).
Козлов А. Образ родной земли (5).
Медынский С. Техника плюс творчество (7).
Панфилов Н. Книги для фото- и кинолюбителей в 1978 году (1).

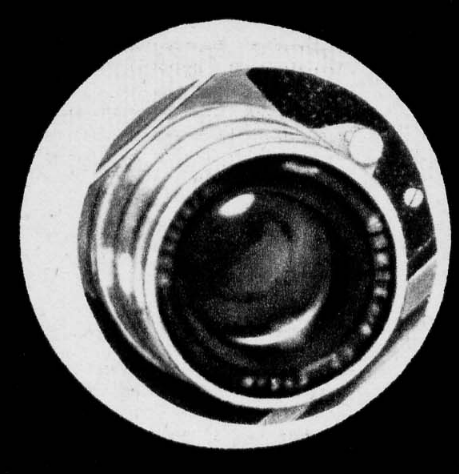


ФОТО 79

КОНКУРС «СФ»

В 1979 году исполняется 60 лет со дня принятия ленинского Декрета о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения. В связи со знаменательной датой в истории советской фотографии редакция журнала «Советское фото» объявляет конкурс «Фото-79».

В конкурсе могут принять участие советские фотожурналисты, фотохудожники и любители, а также зарубежные авторы, снимавшие в СССР.

Темы конкурсных работ:
- — советский образ жизни,
- — черты современности,
- — труд, быт, отдых советских людей,
- — родная природа,
- — проблемы охраны окружающей среды,
- — культура и искусство,
- — дети,
- — спорт.

Жанры не ограничиваются.

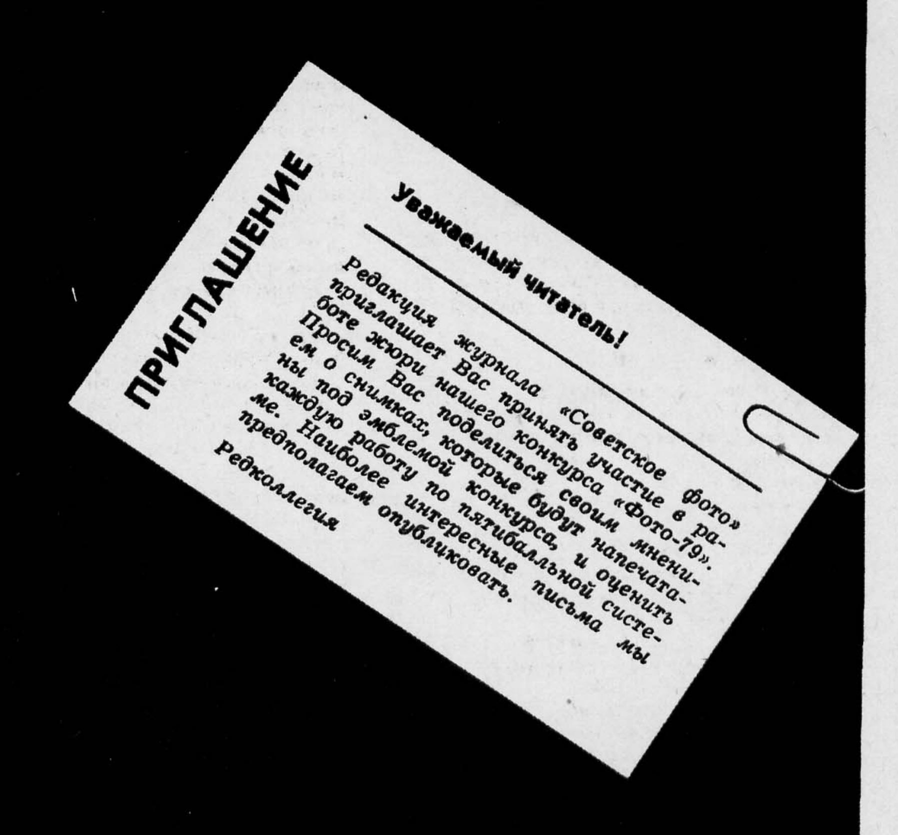
Цель конкурса — создание панорамы современного фотоискусства, его стилей, направлений, почерков.

РАБОТЫ КОНКУРСА — ВО ВСЕХ 12 НОМЕРАХ «СФ».

Под эмблемой конкурса будут напечатаны:
- — снимки, присланные специально на конкурс,
- — снимки, отобранные конкурсной комиссией из числа опубликованных в прессе, представленных на выставках.

Некоторые условия

На конкурс принимаются черно-белые снимки 24×30 см.
Работы высылайте по адресу: Москва, 101000, М. Лубянка, 14, с пометкой на конверте «Фото-79».
На обороте каждого отпечатка укажите название работы, фамилию, имя, отчество и свой полный адрес с почтовым индексом.
Подведение итогов — в № 1 «СФ», 1980 г.
Желаем вам успеха!



ПРИГЛАШЕНИЕ

Уважаемый читатель!

Редакция журнала «Советское фото» приглашает Вас принять участие в работе жюри нашего конкурса «Фото-79». Просим Вас поделиться своим мнением о снимках, которые будут напечатаны под эмблемой конкурса, и оценить каждую работу по пятибалльной системе. Наиболее интересные письма мы предполагаем опубликовать.

Редколлегия

